REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA "CARLOS VEGA"

Año XIX - Nº 19 - 2005

EDUCA

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. Alfreco H. Zecca

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

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"
Directora Interina: Magíster Diana Fernández Calvo
Editora

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

Comité de Reseñas
Dra. Melanie Plesch

Comité Editorial
Lic. Ana María Mondolo – Lic. Margarita Swanston

Encargada de Canje (2005) Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Claudia De la Vega
Venta: EDUCA (educa@uca.edu.ar)

Imagen de tapa fotografía autografiada por José Padilla el 16-VII-1915, fecha en que se le realizó un beneficio y se despidió de Buenos Aires al concluir su primera estadía en Argentina. (Foto del Archivo General de la Nación)

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 nello scambio di pubblicazioni.

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

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

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/iiimcv

SUMARIO

9 *Prólogo. Noticias de la Revista 19*

11 *Del corral a la corte. La transformación de entremeses, bailes y sainetes populares en géneros dramático-musicales cortesanos en el siglo XVII español*
SUSANA ANTÓN PRIASCO

31 *Del cuplé al tango. El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires*
HÉCTOR LUIS GOYENA

51 *Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique*
SILVINA LUZ MANSILLA

79 *Música, sonido y poder en el contexto misional paraguayo*
GUILLERMO WILDE

103 Sección Reseñas:
Barsky, Julián y Osvaldo. Gardel. La biografía
RICARDO SALTON

105 *El teatro Solís de Montevideo. Salgado, Susana. The Teatro Solís 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*
CORIÚN AHARONIÁN

111 Sección: Escritos del pasado
Música por Lauro Ayestarán. El pulso musical del Uruguay

114 Sección: Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV
La musicología en la Argentina
CARLOS VEGA

121 Publicación Premiada
Metodología y recursos para el análisis y la ejecución de la música del período Barroco. Cátedra de Historia de la Música III
GABRIEL PÉRSICO

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 9

PRÓLOGO

NOTICIAS DE LA REVISTA 19

Nos es grato comunicar que este nuevo número de la Revista del Instituto es presentado a la comunidad musicológica internacional con algunas novedades.

En primer lugar, inauguramos un nuevo Comité de Referato integrado por la Dra. Amalia Suárez Urtubey (Argentina), el Dr. Juan Pablo González (Chile), la Lic. Clara Cortazar (Argentina), el Dr. Enrique Cámara (España), la Lic. Yolanda Velo (Argentina), el Dr. John Griffith (Australia), el Magíster Pablo Kohan (Argentina), el Dr. Héctor Rubio (Argentina), el Dr. Víctor Rondón (Chile) y el Dr. Omar Corrado (Argentina), todos ellos investigadores de largo prestigio internacional, que han tenido la deferencia de prestar su invalorable aporte a nuestra publicación. Los cuatro artículos de la primera sección reflejan trabajos, con distintos enfoques y campos de estudio, llevados a cabo por investigadores argentinos. Cada uno de ellos ha sido sometido a doble referato. Nos complace, por lo tanto, presentarlos:

- "Del corral a la corte. La transformación de entremeses, bailes y sainetes populares en géneros dramático-musicales cortesanos en el siglo XVII español", por la Dra. Susana Antón Priasco.
- "Del cuplé al tango. El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires", por el Lic. Héctor Luis Goyena
- "Mujeres, nacionalismo musical y educación. Bases heurísticas para una historia sociocultural de la música argentina. Elsa Calcagno y Ana Carrique", por la Lic. Silvina Luz Mansilla
- "Música, sonido y poder en el contexto misional paraguayo", por el Dr. Guillermo Wilde

Agregamos a la presente publicación una nueva Sección de Reseñas, coordinada por la Dra. Melanie Plesch. En esta Sección agradecemos la valiosa colaboración prestada por el Lic. Ricardo Salton, con la reseña del libro "Gardel. La biografía" de

Julián y Osvaldo Barsky, y la del Prof. Coriún Aharonián referida al libro "El Teatro Solís de Montevideo" de Susana Salgado.

Nacen además, dentro de esta publicación, dos Secciones fijas. La primera, llamada "Escritos del pasado", pretende brindar, a través de sucesivos acercamientos mediados por publicaciones de época, un panorama histórico de la música, la musicología y la formación musical en Latinoamérica. La inicia un artículo de Lauro Ayestarán aparecido el 14 de diciembre de 1956, en el Semanario "La Marcha" de Uruguay, titulado "El pulso Musical del Uruguay". La segunda, titulada "Fondo Documental Carlos Vega", presentará escritos, conferencias y artículos inéditos pertenecientes al Fondo documental del Instituto. Inaugura esta Sección el artículo de Carlos Vega titulado "La musicología en la Argentina" (circa 1965).

Dado que nuestro Instituto de Investigación Musicológica depende de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y está inserto, por lo tanto, dentro de la comunidad académica de la Pontificia Universidad Católica Argentina, esta publicación se encargará –en adelante– de reflejar los aportes de investigación de cátedra premiados dentro del "Programa de estímulo a la investigación y aportes pedagógicos", UCA. Dentro de esta Sección presentamos, en este número, el artículo "Metodología y recursos para el análisis y la ejecución de la música del período Barroco", Cátedra de Historia de la Música III, del Lic. Gabriel Pérsico, síntesis del trabajo que fue premiado por la UCA, en 2004.

Agradecemos también la colaboración brindada en este número por la Dra. Melanie Plesch (Comité de Reseñas), las Licenciadas Ana María Móndolo y Margarita Swanston (Comité editorial), y los miembros auxiliares del Instituto: Federico Bavera, Daniela Manzini, Luis Dartayet, Andrés Lagalaye, Lucía Marincovich, Nicolás Lagalaye, Julián Mosca, Santiago Giacosa, Javier Santibáñes, Paula Paz, Julieta Rojkin y María Belén Martínez.

DIANA FERNÁNDEZ CALVO
Directora interina

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 11

DEL CORRAL A LA CORTE. LA TRANSFORMACIÓN DE ENTREMESES, BAILES Y SAINETES POPULARES EN GÉNEROS DRAMÁTICO-MUSICALES CORTESANOS EN EL SIGLO XVII ESPAÑOL[1]

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO

Los estudios dedicados al teatro breve del barroco español, esto es, entremeses, sainetes, bailes o mojigangas, desdeñaron la importancia que la música y la danza tuvieron en él sin prestar atención a una llamativa transformación producida en este género hacia mediados del siglo XVII.

Estos intermedios, que se interpretaban en los entreactos de las obras teatrales, fueron en sus orígenes géneros dramáticos de características populares, de tono satírico-burlesco, con personajes caricaturescos (sacristanes pícaros, soldados fanfarrones, mujeres vividoras, maridos ancianos y engañados, etc.) y en los cuales la música prácticamente no tenía cabida. Sin embargo, a medida que nos acercamos a la mitad del siglo, estas obras sufren un cambio radical, ya que, por un lado, fueron perdiendo el tono popular para adoptar características más cercanas al mundo cortesano, y por otro, la música y la danza cobraron tal importancia dentro del texto dramático que terminaron por transformarse en *pequeños dramas enteramente cantados y danzados*. Esta transformación no fue atendida por la musicología ni por los estudios literarios que lo consideraron como una simple cuestión de decadencia del género o como fruto del capricho de algún dramaturgo.

El objetivo de este trabajo, síntesis apretada de un análisis más profundo que hemos realizado en nuestra tesis de doctorado,[2] es mostrar las causas que provocaron

1. Una versión más sintética de este trabajo fue presentado en la XV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, *Géneros Musicales: (in)definiciones y (con)fusiones*, Buenos Aires, 15-18 de agosto de 2002.

2. Susana Antón Priasco, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001, 2 vols. (en prensa).

la reformulación de un *género dramático* de características populares en el que la música sólo tenía un lugar incidental en un *género netamente musical* de características cortesanas, causas que, a nuestro criterio, se encuentran en una serie de acontecimientos políticos y sociales concretos más que en el capricho particular de un dramaturgo o el agotamiento del género.

Fueron fundamentales para nuestro estudio los conceptos del sociólogo José Antonio Maravall y del historiador Roy Strong sobre el *teatro como herramienta de propaganda* de las monarquías absolutas. Asimismo, hemos podido analizar este proceso de adopción y transformación de géneros de origen popular a la sociedad cortesana basándonos en los estudios de Norbert Elias sobre la *sociedad cortesana* y en la teoría sobre la *apropiación de objetos culturales* planteada por Roger Chartier para la Europa moderna.

1) Características generales de los intermedios tradicionales

La representación teatral en los teatros públicos (o *corrales de comedias*) del siglo XVII en España constituía un gran espectáculo en el que la comedia era sólo uno de sus componentes. A la obra teatral se le sumaba la interpretación de una cantidad de intermedios cómicos, que no guardaban relación temática con ella. Así es que se producía un espectáculo complejo en el que se pasaba del drama o la idealización a la risa de los intermedios produciéndose, según palabras del filólogo Díez Borque, un espectáculo orgánico y coherente en el que los componentes de la representación se complementaban.[3]

Cuando se habla de entremeses, bailes, sainetes o mojigangas se los asocia inmediatamente a obras teatrales de carácter satírico en los que desfilan personajes marginales tales como: el *alcalde*, personaje inculto, deformador del lenguaje, crédulo y cobarde; el *sacristán*, heredero del personaje del fraile corrupto y libertino de la literatura picaresca, personaje ignorante pero pretencioso; el *soldado*, pobre y roto que habla de sus batallas imaginarias; el *vejete*, padre o marido engañado, representante de un mundo antiguo; el *estudiante*, joven, astuto y pobre, y la *cortesana* o *buscona*, mujer independiente que se busca la vida pidiendo o engañando galanes.[4]

Estos personajes tenían una forma particular de expresión relacionada con la farsa y lo carnavalesco destinado a provocar risa y a satirizar a la sociedad de la época. Las prácticas idiomáticas más usuales de estos personajes eran las de enredar las palabras, usar un latín macarrónico o recurrir a juegos verbales que, en muchos casos,

3. Este punto puede verse con mayor detalle en José María Díez Borque, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978, cap. IV.

4. Véase Javier Huerta Calvo, *Antología del Teatro Breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, pp. 30-47.

escondían textos de fuertes connotaciones sexuales. Veamos por ejemplo el diálogo que mantienen dos criadas en el mercado mientras compran rábanos: la misma aparenta ser una conversación convencional sobre la "calidad de la verdura" pero en realidad detrás del diálogo se esconde un comentario sobre los genitales masculinos.

Agustina
[...] me doy prisa
De acabar las haciendas de mi casa
Antes del mediodía y así vengo
A comprar ensalada

Dominga
Yo unos rábanos he de llevar no más
[...] no todas tienen mano en saber escogerlos,
que si el rábano no es trasluciente
largo y colorado y pica un poco
no vale.
Yo los llevo a mi casa desta suerte
Y mis amas las mozas y la vieja
Ninguna noche dejan de comerlos [...][5]

Otras veces, los diálogos eran más explícitos: el siguiente es un ejemplo tomado de un entremés en el que un sacristán le pide a una feligresa que abandone a su viejo marido, a la vez que le propone un encuentro erótico en el campanario de la iglesia.

Filipina:
[...] ¿qué tengo que hacer yo
en el campanario sola?

Sacristán:
Que no estarás sola
Que yo estaré contigo
Y no haré sino voltearte como campana
Y los pies para arriba, y la cabeza para abajo
Y largaré más a las presas con pinta
y encaje y encuentre [...][6]

La intervención musical en estas obras se limitaba a la interpretación de una simple danza cantada mientras alguno de los personajes molían a golpes al "tonto" de la obra, con lo que se daba por concluida la acción.

5. Anónimo, *Entremés de las gorronas* (mss. BNM), transcripto en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Bailly - Baillière, 1911, vol. 1, p. 90a.

6. Anónimo, *Entremés sin título* (mss. BNM), transcripto en Emilio Cotarelo y Mori, *Colección...*, vol. 1, p. 73a.

2) Las transformaciones ocurridas en el teatro breve

En la segunda mitad del siglo XVII, momento en que gran parte de la actividad teatral madrileña se centró casi con exclusividad en el teatro del Palacio Real y época de florecimiento de géneros como la zarzuela y la ópera, comienzan a producirse modificaciones significativas en las características del teatro breve representado en ese ámbito.

Los intermedios destinados a ser representados en la corte perdieron en gran parte el carácter satírico y costumbrista que les era propio, dando lugar, a obras de un tono que podríamos definir como *cortesano*. En este repertorio la crítica social, la sátira y el grotesco fueron reemplazados por situaciones que provocaban sólo una sonrisa mientras que la descripción de costumbres dio paso, casi con exclusividad, a los temas amorosos.

El repertorio de personajes ridículos cambió por dioses, cupidillos, damas y caballeros cortesanos junto a pastores idealizados herederos de la tradición bucólica, llamados Fabio, Silvio, Lisi o Amarilis, que se expresaban con un lenguaje culto. Sin embargo, el cambio más significativo estuvo en el lugar protagónico que la música y la danza pasaron a ocupar dentro del texto dramático, hasta el punto en que estos intermedios se transformaron en *pequeños dramas musicales.*[7]

La utilización de la música

Partiendo de una primera lectura de estas obras breves destinadas a la corte, se puede advertir que la intervención de la música no se limita ya a la simple canción final con que se cerraban los entremeses y los bailes dramáticos; por el contrario, según las acotaciones que aparecen en el texto dramático, se podría entender que las obras eran cantadas en su totalidad. La música, de esta manera, cobra tal peso que hace que los géneros breves se transformen radicalmente. Su importancia, por lo demás, es declarada por los mismos autores: en el prólogo de las obras de Luis Quiñones de Benavente, por ejemplo, el editor lamenta no poder incluir las melodías, mientras que Gil López de Armesto, en el prólogo de sus *Sainetes y entremeses representados y cantados* (Madrid, 1674), le pide al lector que al leer las obras no olvide "la dulzura de la música con que se ejecutaron".[8] La música en estas obras cortesanas deja de tener una mera función incidental, pasando a cumplir un papel más complejo. Las secciones cantadas, además, tienen una fuerte relación con la acción

7. Este ha sido uno de los argumentos centrales de nuestra tesis de doctorado por lo que remitimos a ella. Véase Susana Antón Priasco, *Música y danza* ..., cap. II.

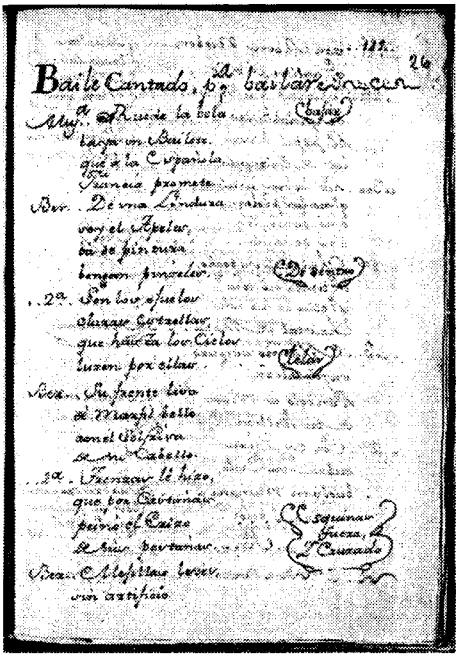
8. Gil López de Armesto y Castro, *Sainetes y entremeses representados y cantados compuestos por Don Gil López de Armesto y Castro, ayuda de Furrier de la Real Caballeriza de su Magestad*, Madrid, Roque Rico Miranda, 1674. (BNM T.9713).

dramática, por lo que, en este aspecto, la función de la música se acercaría a la que acostumbraba a cumplir en la comedia.

El papel de la danza

Con la danza ocurre algo similar a lo que sucede con la música. Se observa que en los ejemplos destinados a la corte desaparece el típico baile de tono popular, con el que se cerraban todos los géneros de teatro breve, para dar lugar a una coreografía propia que está presente a lo largo de casi toda la obra, colaborando con el avance de la acción dramática. Extendamos por un momento esta comparación.

En los intermedios anteriores a 1650 el baile tenía un papel meramente incidental, ya que servía para acompañar la letra de una canción o para cerrar la obra, presentando el carácter de un elemento agregado para dar color que no cumplía función estructurante alguna. Nunca aparecían indicaciones coreográficas junto al texto dramático, sólo acotaciones generales como "bailan". En muchos de los manuscritos de teatro breve de la segunda mitad del siglo XVII, en cambio, el desarrollo coreográfico aparece indicado en detalle a la derecha del texto dramático.



Ejemplo Nº 1

Este intento de notación implica la creación de una coreografía exclusiva para esa obra, en lugar de la inserción de alguna forma de danza preexistente.[9] La tendencia fue en aumento con el correr de los años y, hacia finales del siglo XVII, la danza cobró tal importancia en el teatro breve, y en particular en los bailes dramáticos, que éstos se fueron transformando en algo muy cercano a *pequeños ballet.*

Estas coreografías se correspondían con las que se incluían en las zarzuelas u óperas, un tipo de danza "culta" relacionada con la tradición de los viejos saraos que formaban parte de los festejos cortesanos. Esto supuso la incorporación de un nuevo elemento que contribuía a alejar a estos intermedios de sus características originarias, ya que, en oposición a la libertad de movimientos de los bailes populares, las nuevas coreografías teatrales revelan un tipo de comportamiento diferente del cuerpo del actor-bailarín, donde se elimina toda posibilidad de trasgresión y se establece la obligación de adecuar los movimientos a las reglas del decoro que regían todos los actos de la corte.

Otro aspecto fundamental para destacar es la función que la música y la danza cumplen dentro del texto dramático. A partir de la lectura y análisis fue posible determinar que estos dos elementos no ocupan un lugar caprichoso dentro de la trama (como afirman algunos estudios) sino que, por el contrario, están en íntima relación con el argumento siendo elementos en los que se apoya la acción dramática. Así, por ejemplo, cumplen funciones tales como la de estructurar la obra al dividirla en unidades menores, servir como introducción o como cierre. Del mismo modo música y danza pueden actuar como elementos que hacen avanzar la acción ya que, dada la brevedad de este tipo de teatro, a través de una canción el dramaturgo puede caracterizar rápidamente a un personaje o a una situación dramática. También actúan como un medio para la expresión de los afectos de los personajes colaborando así con el desarrollo de la acción.

Este protagonismo de música y danza contribuyó a que se hiciese más impreciso el límite que permitía diferenciar anteriormente un género de otro. La terminología de la época no siempre es clara; así, por ejemplo, en un autor como Gil López de Armesto, *entremés* y *saynete* aparecen como sinónimos para definir una obra que, luego de analizarse, puede ser clasificada como *baile dramático.* Esta confusión comienza a producirse a partir de Quiñones de Benavente quien introduce denominaciones como *entremés cantado* o *baile entremesado.* No es fácil delimitar, por lo tanto, las características de cada uno de estos géneros, ya que bailes y entremeses resultan ser muy similares. Asimismo, surgen nuevos géneros en este período pero que son, en realidad, producto de la adaptación de los antiguos géneros breves al ámbito

9. Estas modificaciones no supusieron la total exclusión de los bailes populares o de las formas de danza de moda, sino una inserción diferente de los mismos en el conjunto del texto dramático.

de la corte; tales son los casos, por ejemplo, de los *bailetes*, los *bailes cantada* –obras teatrales basadas en cantatas preexistentes– o los *bailes dramáticos enteramente danzados*.[10]

Resulta innegable por tanto considerar que el texto dramático llegó a convertirse en un mero soporte para el despliegue de un espectáculo que buscaba despertar la atención del espectador a través de la música y la danza, elementos que pasaron a ser predominantes.

Sin embargo, esta llamativa transformación no fue atendida en forma suficiente ni por la musicología ni por la literatura. En los ensayos dedicados a la música teatral se encuentran muy escasas referencias sobre la música de los géneros breves, y en el caso excepcional en que se encuentren, las mismas resultan algo superficiales, mostrando un gran desconocimiento del tema. No es infrecuente encontrar estudios que, por ejemplo, sostengan que lo que se solía cantar eran romances sencillos, muy diferentes a los coros a cuatro que se cantaban en las comedias,[11] o que la música del teatro breve era sumamente rudimentaria, cercana al ruido, interpretada por guitarras y sonajas.

Más sorprendente aún resultan las voces *baile* y *entremés* del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*... en las que los autores afirman que "en ningún caso se conserva la música" de los bailes o que "no se han conservado entremeses con música suficiente para poder extraer ninguna característica general sobre su forma".[12]

Desde el campo de los estudios literarios tampoco ha sido éste un tema tenido en cuenta, aunque Emilio Cotarelo y Mori constituye una excepción en este sentido, puesto que fue uno de los pocos estudiosos que prestó especial atención a la música del teatro breve en su ya tantas veces citada *Colección de entremeses, loas, bailes, já-*

10. Este tema puede verse con más detalle en Susana Antón Priasco, *Música y danza* .... cap. III y Susana Antón Prisco, "El bailete: género literario-musical español de fines del siglo XVII" en Ma. Antonia Virgili y otros (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del Congreso Internacional, Valladolid, febrero de 1995*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Banco Central Hispano, 1997, pp. 241-248.

11. La musicóloga Danièle Bécker afirma, por ejemplo, que "lo que se solía cantar [en el teatro breve] eran villancicos o romances de ritmo muy sencillo", cuya música "era muy diferente de la música de la comedia, donde la cosa iba más en serio, con coros a cuatro voces." (el subrayado es nuestro) en AA.VV, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, edición de Luciano García Lorenzo, *Anejos de la Revista Segismundo*, Nº 5, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983, p. 71.

12. Emilio Casares Rodicio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000-2001, 10 vols.

caras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVII, obra de 1911 que constituyó, hasta época reciente, la gran fuente que alimentó estudios posteriores.

En la introducción de la *Colección ...*, Cotarelo examina las diferentes formas de dramaturgia breve española, desde finales del siglo XVI –con Lope de Rueda y Gil Vicente– hasta mediados del siglo XVII. Describe en detalle los argumentos de un gran número de obras, transcribe las acotaciones coreográficas de muchas de ellas y hace referencia a las canciones incluidas en entremeses o bailes dramáticos, a su posible procedencia, además de aportar información sobre los músicos y compositores que trabajaron en diferentes compañías teatrales entre 1615 y 1730.[13]

Llamativamente aquellas obras descriptas por Cotarelo que tenían mayor intervención musical, corresponden a la segunda mitad del siglo XVII, época que este autor consideró como la de la decadencia del teatro breve.[14] Según este autor, para ese momento los entremeses y los bailes habían ido perdiendo su original nivel de ironía, de sátira y hasta de picaresca, por lo que, los dramaturgos buscaron despertar la curiosidad del público a través del vestuario, la danzas y la música, "quedando la poesía relegada a lugar muy secundario". Se habían agotado los temas de tipo realista, continúa diciendo Cotarelo, y se preferían aquellos que le dieran facilidades al coreógrafo para componer escenas danzadas, mientras que el público pedía que se prescindiera de la letra para que la obra se redujera sólo a danza y música.[15]

La idea de la decadencia, lamentablemente, le impidió profundizar en el análisis de este aspecto del teatro breve, ya que, en lugar de destacar la riqueza del repertorio musical que presentaban estas obras, se centró en declarar el agotamiento que había sufrido la creatividad de los dramaturgos.

Dada la gran cantidad de música que según Cotarelo tenían las obras de este período, decidimos conformar y transcribir un *corpus* de obras breves con su respectiva música, ya que esta sería la única manera de poder estudiar las características de estos géneros.[16]

Así fue que luego de este trabajo de recopilación,[17] pudimos constatar las afirmaciones de Cotarelo con respecto a la música, es decir, el lugar preponderante que ocupaba dentro del texto dramático, como así también, probar que las obras que

13. En realidad, Cotarelo le dedica más espacio al estudio de las diferentes formas de danza introducidas en el teatro breve que a la música.

14. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección ...*, p. cxxiii, vol. I.

15. Emilio Cotarelo y Mori, *Colección ...* , p. cxvii-iii, vol. I

16. Resulta importante aclarar que la música no se ha conservado junto con el texto teatral correspondiente a lo que debemos sumar el hecho de que esta música nunca se imprimió, conservándose en forma manuscrita al igual que la mayoría de los textos dramáticos.

17. Realizamos nuestra búsqueda de fuentes, tanto dramáticas como musicales, en la Biblioteca Nacional de Madrid, uno de los repositorios más ricos de España, y conformamos un *corpus* de obras breves con su correspondiente música, inéditas casi en su totalidad. De todas

tenían una mayor cantidad de música, estaban destinadas a ser representadas en palacio. Asimismo, resulta importante señalar que en general los nombres de dramaturgos o músicos que aparecen en los manuscritos corresponden a artistas que trabajaban para la corte. La transcripción y análisis de las partes musicales conservadas nos permitió descubrir la riqueza y variedad del repertorio musical que estas obras contienen y que poco tiene que ver con la simplicidad o rusticidad que algunos estudios le han adjudicado.

Llegados a este punto resulta fundamental remarcar que la mayor parte del repertorio musical del teatro breve cortesano no había sido compuesto especialmente para cada obra. Los dramaturgos o músicos que colaboraban con ello, en efecto, utilizaban música preexistente a la que sometían a los cambios necesarios para que se adaptaran a un texto dramático determinado. Como veremos, resultó ser una práctica habitual el que se escribieran obras teatrales a partir de un romance o tono humano preexistente, realizando la dramatización del texto de la canción. Es decir, a partir de una canción ya conocida, el dramaturgo construye una historia tomando el tema y los personajes de la canción y transformando en diálogo los versos del tono, lo que da por resultado la creación de un texto dramático.

Tomemos como ejemplo el *Baile Pascual y Gileta*,[18] de autor anónimo, casi de finales del siglo. Sus protagonistas son dos pastores que se lamentan por el dolor que causa el amor no correspondido. Pero lo que resulta más importante de destacar es que el texto dramático de la obra está construido a partir de una canción preexistente, *Ay amor, ay ausencia...*,[19] perteneciente a Juan Hidalgo, músico de la corte. El tono debía ser muy conocido por el público ya que Calderón lo había utilizado previamente en una de sus comedias, razón por la cual es posible suponer que el dramaturgo que escribió el baile lo haya elegido.

El dramaturgo, o el compositor que realizó la adaptación de la versión musical preexistente, cambió el texto de las coplas para que se ajustaran al argumento, pero conservó el estribillo. Sin embargo, la adaptación más significativa se encuentra en

---

ellas seleccionamos, finalmente, cuarenta y dos que se transcribieron en el segundo volumen de nuestra tesis de doctorado.

18. Anónimo, BNM mss. 15788, f. 48r. Transcripto en Susana Antón Priasco, *Música y danza* ..., vol. II, p. 103-106.

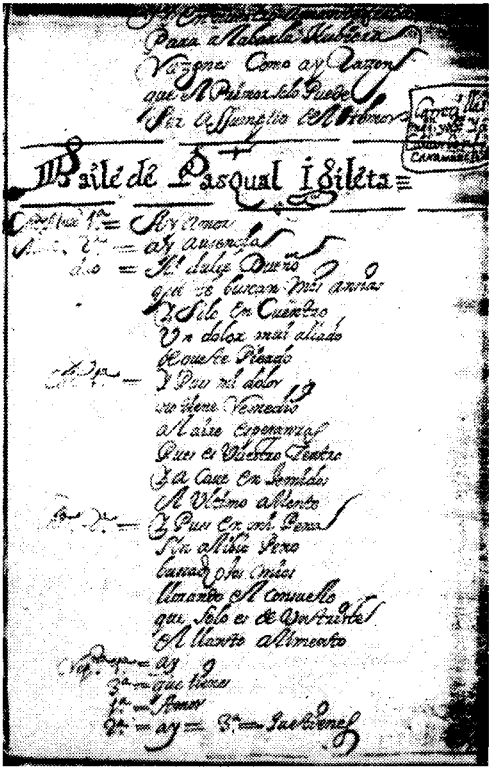
19. BNM M 388026. Tono perteneciente a la comedia de Calderón de la Barca, *Contra el amor desengaño*. Transcripción en Miguel Querol, *Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento*, Madrid, Alpuerto, 1977, p. 9. Otras dos versiones de este tono se encuentran en: Catedral de Valladolid 71/41, f. 9v-10r. Transcripto en Carmelo Caballero Fernández Rufete, *'Arded, corazón, arded'. Tonos humanos del barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, 1997, p. 119 y 123. Puede encontrarse una grabación de este tono en el CD *Cortesanos de Tajo* del grupo de música barroca española *Compañía del Tempranillo*, dirigido por Miguel de Olaso, Buenos Aires, 2002.

la nueva forma de interpretación que se le dio al tono. Éste, que originalmente era un *solo*, fue convertido en un *diálogo* entre los protagonistas que cantan en forma alternada las estrofas, creando así una situación dramática y evitando el estatismo que produciría la interpretación del *tono a solo*.[20]

VERSIÓN MUSICAL CONSERVADA	**VERSIÓN TEATRAL READAPTADA**
Estribillo	
Ay amor, ay ausencia	***Mux[er] 1ª***
ay dulce dueño	Ay amor
que te buscan mis ansias	***Mux[er] 2ª***
y sólo encuentro	Ay ausencia
un dolor muy hallado	***Duo***
de que te pierdo.	ay dulce dueño
	que te buscan mis ansias
	y solo encuentro
	un dolor mui allado
	de que te pierdo.
Coplas	
Salid, pena mia	***Cant[a]*** **1ª** Y pues mi dolor
no ahogue el silencio	no tiene remedio
el blasón ilustre	al aire esperanzas
del origen vuestro	pues es vuestro zentro
Salid, pena mia	en jemidos
Vivid, pues yo muero.	el ultimo aliento.
En dolor tan justo,	***Cant[a]*** **2ª** Y pues en mi pena
por injusto tengo	sin alibio peno
faltar al alarde	buscando los mios
de su sentimiento	llorando el consuelo
Salid pena mia...[etc]	que solo es de
	el llanto alimento.
	1ª Ay amor
	2ª Ay ausencia
	A duo ay dulce dueño.

20. Como puede comprobarse a partir de las didascalia del texto dramático en el baile las que cantan son dos mujeres, una de las cuales interpreta el papel masculino.

El dramaturgo adaptó el tono creando una acción que originalmente no existía al transformar un *solo* en un *diálogo*, procedimiento que resulta muy interesante porque muestra la intención del autor de presentar al público de forma rápida y eficaz el tema y los personajes de la obra. Por otro lado, este recurso permite comprobar cómo la música en el teatro breve estaba en función del texto dramático y no era un simple agregado para complacer a la audiencia.



Ejemplo Nº 2

A partir del análisis del *corpus* recopilado hemos podido determinar que el repertorio musical del teatro breve cortesano de la segunda mitad del siglo XVII está conformado por:

a) C*anciones polifónicas*: esto es romances a cuatro voces (generalmente 2 tiples o sopranos, alto y bajete), provenientes en gran parte del repertorio del último tercio

del siglo XVI. Este tipo de canciones fueron reutilizadas, en la mayoría de los casos, modificando sus características originarias: el romance a cuatro voces era transformado en un tono a solo, conservándose una de las dos voces superior a la que se agregaba el acompañamiento de un bajo. En muchas ocasiones, además, a esta modificación sobre la partes musicales preexistente se les sumaba también adaptaciones al texto como la eliminación de alguna estrofa o el estribillo.[21]

b) *Canciones estróficas a solo (o dúos)* o como se las denominaba en la época *tonos humanos*, constituyen el estilo musical predominante de la última parte del siglo XVII. Estos *tonos* son romances que pueden tener una estructura monoseccional, es decir, una sucesión de coplas (más propia de la primera mitad del siglo), o la forma *estrofa-estribillo*. Generalmente eran canciones a solo con acompañamiento, aunque existen algunos ejemplos de tonos a dúo, tal el caso de *Veneno de los sentidos*[22] compuesto por Cristóbal Galán. El tono se canta en el baile anónimo del mismo nombre –*Baile de Veneno de los senti*dos–,[23] pero provenía de la comedia *El laberinto de Creta* del dramaturgo Juan Bautista Diamante, representada en palacio en 1667.[24]

21. Podemos tomar como ejemplo el *Baile de Milagro Filidas fueras* (Anónimo, BNM. mss 14851, f.89-91) que fue escrito, como su título indica, para dramatizar el texto del tono *Milagro Filidas fueras*. La canción preexistente está conservada en dos fuentes: la primera se encuentra en el *Libro de tonos humanos* (BNM M.1262 f.99), en una versión a cuatro voces (T T A B), con una estructura de copla-estribillo. Una segunda versión se encuentra en el *Cancionero de Onteniente* (BNM mss. 21741 f.77), versión que sólo tiene transcripta la voz del *cantus*, a pesar que el copista indicó que la obra era a cuatro, además no tiene el estribillo que aparece en el primer manuscrito. En la obra teatral el romance fue transformado en un *tono a solo*. Ver transcripción en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*,vol. II, p. 14.

22. *Veneno de los sentidos...*, Cristóbal Galán, BNM M. 3881/22. Transcripto en Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, p. 126. Una grabación de este tono puede encontrarse en el CD *Veneno de los sentidos* del grupo *Compañía del Tempranillo*, dirigido por Miguel de Olaso, Buenos Aires, 2000.

23 Anónimo, BNM mss. 1451358, f.1r-2v, En Susana Antón Priasco, *Música y danza...*, vol. II, p. 120.

24 En *Parte veinte y siete de comedias varias nunca impressas compuestas por las meiores ingenios de España*, en Madrid por Andrés García de la Iglesia, 1667, p. 167 (BNM R 22680). En la comedia de Diamante, basada en el relato mitológico de Teseo, el tono es interpretado por los personajes femeninos, Ariadna y Fedra, quienes lo utilizan para adormecer a las guardianas que custodiaban la entrada del laberinto y así ayudar a Teseo a salir de él. En el baile la situación dramática es diferente, ya que la trama se desarrolla alrededor del tema del amor, el desamor y los celos. Los que cantan el tono son dos personajes masculinos, Fabio y Silvio, interpretados por las actrices Paula Manuela y Manuela de la Cueva, que se disputan el amor de Lisi. Nos encontramos nuevamente con una obra en la que las actrices interpretan los papeles masculinos.

c) *Cantatas a solo de influencia italiana.* Existen algunos ejemplos de intermedios construidos a partir de cantatas preexistentes como los bailes dramáticos de *Oh corazón amante*[25] y *Déjame ingrata llorar.*[26] Estas "cantadas", tal el nombre que recibían en España, tenían la forma de la cantata de cámara italiana, es decir una obra vocal en la que se alternan *recitados* y *arias*; sin embargo, incorporan material musical típicamente español como estribillos o coplas, dándose entonces una curiosa "mezcla" de dos tradiciones musicales.[27]

Con esta sintética descripción hemos intentado mostrar que estos intermedios teatrales están muy lejos de ser ejemplos de decadencia y que las características que la mayoría de los críticos consideran propias del ocaso de un género deberían ser consideradas como la nueva forma que éstos adoptaron como consecuencia de factores muy diferentes a la decadencia. Creemos que resulta más acertado buscar las causas de estos cambios formales y estéticos en los procesos ideológicos de la época, en el comportamiento de la sociedad cortesana y en las consecuencias que los mismos tuvieron sobre el teatro. Observamos dos factores fundamentales relacionados con el surgimiento de estos intermedios musicales y que no han sido tenidos en cuenta hasta el momento: por un lado, el traslado de la actividad teatral de los corrales públicos al teatro de la corte y por otro, la apropiación por la corte de un tipo de obras netamente populares para ser representadas en sus teatros para su propio entretenimiento.

Consideramos que al orientar el análisis hacia estos aspectos ideológicos se nos muestran con mayor claridad las causas de este proceso de cambios en el teatro breve.

3) La adecuación del teatro breve al contexto de la corte

En la segunda mitad del siglo XVII comenzó una época de grandes cambios para el teatro en la corte madrileña que muy pocos estudiosos han tenido en cuenta como factor de transformación. La boda del rey Felipe IV con Mariana de Austria, en efecto, significó el fin de casi diez años de luto y el comienzo de un período de

25. Anónimo, BNM mss. 1451364. Música conservada: Cantata *Oh corazón amante* de Juan Serqueira de Lima, BNM M. 2618, pp.58-60.

26. Anónimo, BNM mss. 14513 3. Música conservada: Cantata *Déjame ingrata llorar* de Antonio Literes, BNM M. 2618, pp.66-71.

27. Para profundizar sobre este tema véase Juan José Carreras, "La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias", en Ma. Antonia Virgili y otros (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica : 1600-1750...*, pp. 65-126.

grandes festejos en los que las fastuosas producciones teatrales fueron el centro de los entretenimientos programados. El Coliseo del Buen Retiro (el teatro del palacio real) fue restaurado para esa ocasión y de allí en más pasó a ser escenario de ingentes comedias de tramoya para celebraciones de la familia real. Progresivamente la actividad teatral de la ciudad se fue centrando en el palacio lo que provocó a su vez la disminución de las representaciones en los corrales de comedias y llevó incluso en la práctica, aunque no hubiera disposición explícita al respecto, a una suspensión de las funciones de los teatros públicos para que los actores estuvieran siempre disponibles a los requerimientos monárquicos.

Tal auge del teatro, sin embargo, no se explica simplemente como reflejo de los gustos personales del monarca o de sus consejeros. Más bien responde al hecho de que uno y otros reconocieron en el drama una herramienta eficaz para transmitir mensajes tanto al pueblo como a la misma corte y mantener en alto su entusiasmo y su fidelidad. El teatro y otras fiestas públicas llegaron a su esplendor promovidos por la monarquía, pues, como partes de una campaña consciente cuyo fin iba mucho más allá que la distracción. A través de esas fiestas, lo que se buscaba principalmente era transmitir un mensaje ideológico y asegurar la adhesión del pueblo a los principios y símbolos de la monarquía, tarea para la cual se entendía –con razón– que la estimulación de los sentidos resultaba más eficaz que el mensaje verbal o los documentos administrativos.

Atento a esta función política que podía cumplir eficazmente el teatro frente al pueblo, Felipe IV reorganizó la corte para que volviera a funcionar como centro de la producción cultural esta vez dirigido a un público particular: sus propios cortesanos. Considerando entonces que el teatro era un medio capaz de producir un fuerte impacto sobre los espectadores, se explica fácilmente que el escenario cortesano se haya transformado en el instrumento favorito para exaltar las virtudes de la monarquía.[28]

A partir del momento en que la monarquía concentró todos los festejos palaciegos alrededor de las representaciones teatrales a cargo de artistas profesionales, los cortesanos dejaron de ser intérpretes de espectáculos organizados por ellos mismos, como lo habían hecho desde la Edad Media, para pasar a ocupar el lugar de un espectador pasivo que recibe el impacto del mensaje del monarca –al igual que el pueblo– a través de un espectáculo organizado por otros, es decir, la corona. Así, a través del complejo argumento de los dramas musicales, se pretendía hacer conscientes a los cortesanos de su condición de seres dependientes del rey, recordándoles el lugar que ellos ocupaban junto al monarca y el papel que el rey jugaba en esa sociedad.

28. Estos argumentos son desarrollados por José Antonio Maravall, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1996 y Roy Strong, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

Los nobles, por su parte, transformados en espectadores, aceptaban ese juego de reconocimientos dentro de su sociedad, la *sociedad cortesana*, recurriendo a la definición de Norbert Elias. Como ha observado este sociólogo, sólo dentro de ese grupo los hombres y mujeres que conformaban la corte encontraban su identidad personal, puesto que el pertenecer al núcleo cercano del monarca y, en consecuencia, el distanciarse del común de los mortales, les permitía tanto reconocerse a sí mismos como adquirir prestigio con respecto al resto del pueblo. Semejante privilegio tenía también sus cargas, ya que la pertenencia a esa sociedad les exigía también depender constantemente del rey y de las reglas que éste imponía al ámbito que lo rodeaba.[29]

Estas estrictas normas, las denominadas *Etiqueta de Corte*, no sólo ordenaban el comportamiento de sus miembros, sino que, según palabras de Elias, confirmaban *a cada individuo y al rey en primer lugar, su prestigio y su relativa posición de poder*.[30] Este protocolo brindaba normas precisas para la organización de todos los actos de la corte, indicando a cada cortesano su lugar y la conducta que debía tener dentro de esa sociedad cuya cabeza era el rey. La monarquía manifestaba su poder en los espectáculos teatrales, pues, no sólo a través del mensaje que encerraba el texto dramático en sí, sino también a través del protocolo real que ordenaba la disposición física de los espectadores dentro de la sala teatral. En el Coliseo del Buen Retiro o en el lugar donde se desarrollaran las representaciones a las que concurría la familia real, se establecían dos polos de atracción visual: uno, en la representación que se desarrollaba en el escenario, y otro, en la familia real que se encontraba sentada en una tarima, frente al escenario. Los demás espectadores estaban ubicados en lugares fijados por el protocolo de acuerdo con su rango dentro de la corte, de manera tal que les fueran visibles los dos polos de atención que existían en la sala.

Este particular panorama político-social de la Europa de finales del siglo XVII influyó necesariamente en las obras de arte que bajo él se produjeron así como en la actitud que debieron adoptar tanto sus intérpretes como sus receptores. En este contexto se hace impensable la presencia en el escenario de personajes ridículos que desafiaran el orden establecido con burlas grotescas.

Mucho más adecuados resultaban estos pequeños *juguetes musicales* en los que se celebra al amor y a través de los cuales la monarquía, también, se permitía demostrar su poder como organizador de lujosos espectáculos montando complejas tramoyas, contratando músicos de primera línea, o los mejores actores y danzantes que había en la corte.

Este proceso de adaptación de entremeses y sainetes populares al ámbito de las representaciones cortesanas, resulta ser así un caso bastante claro de lo que el histo-

29. Véase Norbert Elias, *La sociedad cortesana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993, p.135.

30. Véase Norbert Elias, *La sociedad...*, p. 137.

riador Roger Chartier define como *apropiación* de objetos culturales.[31] La corte hizo suya un tipo de espectáculo típico del teatro público, adaptándolo y dándole un nuevo significado; por tanto, el teatro breve pasó a ser un bien cultural compartido por dos grupos sociales, lo que provocó que cada uno tuviera características distintivas que le permitieron diferenciarse entre sí.[32] La *apropiación* de elementos culturales de la que habla Chartier, resulta sumamente evidente en el arte del barroco español y fue un rasgo distintivo de ella. El barroco español se caracterizó, pues, por seleccionar elementos populares para adueñarse de ellos, dignificarlos a través de alguna transformación y trasladarlos posteriormente como parte de las obras de arte producidas por las "elites cultas".[33]

4) Conclusión

Por un lado, intentamos mostrar la riqueza y complejidad del teatro breve de la segunda mitad del siglo XVII que poco tiene que ver con un género en decadencia tal como se lo ha definido en muchas ocasiones. Asimismo, y a pesar de que lo que hemos presentado en este trabajo es sólo una pequeña muestra, puede comprobarse la importancia capital que la música tuvo en este tipo de dramaturgia, confirmación que relativiza las afirmaciones de muchos estudiosos sobre la pobreza de la música en estos géneros dramáticos.

Pero, por otro lado creemos que esta transformación de entremeses, bailes dramáticos, sainetes y fines de fiesta en géneros netamente musicales no resultó ser un hecho casual, ni caprichoso, sino que se debe al trabajo conjunto de los dramaturgos y los compositores que prestaban sus servicios la corte. En realidad el lugar protagónico que pasó a ocupar la música en el teatro breve cortesano tiene otras causas más fuertes que el mero capricho de los dramaturgos o la decadencia del género. El teatro breve destinado a ser representado en la corte tomó características diferentes, porque debió adecuarse a un nuevo contexto de representación: *el palacio*, y a un ti-

31. Véase Roger Chartier, "Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France" en S. Kaplan, *Understanding Popular Culture*, Berlin, 1984, cap. 9 y Roger Chartier, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Instituto Mora, 1995.

32. A pesar de todo lo expuesto resulta necesario aclarar que los intermedios cercanos a la tradición popular no desaparecieron totalmente de las representaciones teatrales de finales del siglo XVII.

33. El historiador Peter Burke sostiene que las élites de la Europa moderna tenían la característica de ser "biculturales", es decir, a sus miembros no resultaban desconocidos los objetos provenientes de la cultura popular, ya que participaban de ella pero manteniendo su propia cultura. Véase Peter Burke, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

po de público particular como la *familia real* y la *sociedad cortesana*. Así, por tanto, el traslado de géneros dramáticos originariamente populares a un entorno cortesano, supuso una necesaria adaptación para que éstos cumplieran con el *decoro* que exige un ámbito tan particular.

Si realizamos entonces una síntesis del proceso que se dio con respecto al teatro breve en la segunda mitad del siglo, veremos que en vistas de lo eficaz que resultaba el teatro como herramienta de propaganda *la monarquía* concentró toda la actividad teatral en el palacio, transformándose en empresario y *único organizador de espectáculos*, lo que le permitió tener pleno control sobre ellos. Por tanto, un grupo social *–la sociedad cortesana-* se apropió de un objeto cultural *–el teatro breve–* perteneciente originalmente a otro grupo social *–el pueblo–*, sometiéndolo a profundas adaptaciones que provocaron el cambio de su sentido original *–de la sátira que le hace frente al orden establecido a la adhesión a la cultura oficial–* para poder ser representado en un nuevo marco *–la corte–* que tiene sus propias reglas, convenciones y jerarquías *–las Etiquetas de corte–*.

El teatro breve cortesano deja de ser, pues, una dramaturgia enraizada en lo carnavalesco que exaltaba la sátira y la burla, para transformarse en un *género dramático-musical* regido por el decoro, que adoptó un tono medido destinado a la celebración de la monarquía.

Desapareció por tanto del teatro breve cortesano la crítica social; la sátira y el grotesco fueron reemplazados por situaciones que podían provocar sólo una sonrisa, la descripción de costumbres fue reemplazada por los temas amorosos, el repertorio de personajes cambió por pastores idealizados, dioses o damas y galanes cortesanos, y, por último, como hemos visto, la música y la danza se transformaron en la atracción principal ocupando el lugar preponderante que antes tenía un texto dramático ingenioso. A nuestro entender, estas obras netamente musicales con personajes bucólicos y temas amorosos, muestran la adaptación de un género originariamente popular al ámbito cortesano, reformulación que superficialmente se manifiesta como un simple entretenimiento musical, pero que en realidad resulta ser un *entretenimiento guiado*, ya que a través del control de la sátira y la crítica social buscaba, no sólo, el esparcimiento sino subyugar e instruir a la corte.

La lectura ideológica que aquí intentamos, a nuestro juicio, da mejor cuenta de las modificaciones que sufre el teatro breve en la segunda mitad del siglo, y si bien, como es lógico, no brinda una clave exhaustiva para explicar en detalle cada uno de los cambios formales acaecidos, intenta superar la hipótesis de la decadencia que se ha propuesto con frecuencia. Para decirlo más llanamente, los pastores "dulzones y sentimentales" que desagradaban a tantos estudiosos se explican con mayor claridad y beneficio por el papel ideológico que le tocó jugar a ese teatro a instancia de las necesidades monárquicas que por la falta de imaginación y el decaimiento creativo sufrido por los dramaturgos al promediar el siglo.

Abreviaturas

mss: manuscrito
BNM: Biblioteca Nacional de Madrid

Bibliografía

AA.VV, *El teatro menor en España a partir del siglo XVI. Actas del coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, edición de Luciano García Lorenzo, *Anejos de la Revista Segismundo*, Nº 5, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983.

Antón Priasco, Susana, *Música y danza en el teatro breve español representado en la corte entre 1650 y 1700. Análisis de su función en entremeses, bailes dramáticos y mojigangas, conservados en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2001, 2 vols. (en prensa).

Antón Priasco, Susana, "El bailete: género literario-musical español de fines del siglo XVII" en Ma. Antonia Virgili y otros (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750, Actas del Congreso Internacional, Valladolid, febrero de 1995*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Banco Central Hispano, 1997 , pp. 241-248.

Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Caballero Fernández Rufete, Carmelo, *'Arded, corazón, arded'. Tonos humanos del barroco en la Península Ibérica*, Valladolid, Las Edades del hombre, 1997.

Carreras, Juan José, "La cantata de cámara española de principios del siglo XVIII: el manuscrito M 2618 de la Biblioteca Nacional de Madrid y sus concordancias", en Ma. Antonia Virgili y otros (eds.), *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso Internacional, Valladolid, febrero de 1995*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Junta de Castilla y León, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas y Banco Central Hispano, 1997, pp. 65-126.

Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord. gral.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, 10 vols.

Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, Bailly - Baillière, 1911, 2 vols.

Chartier, Roger, "Culture as Appropriation: Popular Cultural Uses in Early Modern France" en S. Kaplan, *Understanding Popular Culture*, Berlin, 1984.

Chartier, Roger, *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*, México, Instituto Mora, 1995.

DÍEZ BORQUE, José María, *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1978, cap. IV.
ELIAS, Norbert, *La sociedad cortesana*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
HUERTA CALVO, Javier, *Antología del Teatro Breve español del siglo XVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
MARAVALL, José Antonio, *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1996.
QUEROL, Miguel, *Tonos humanos del siglo XVII para voz solista y acompañamiento*, Madrid, Alpuerto, 1977.
STRONG, Roy, *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento 1450-1650*, Madrid, Alianza Forma, 1988.

* * *

Susana Antón Priasco: Es Licenciada en Artes, orientación Música, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Historia y Ciencias de la Música por la Facultad de Historia y Geografía de la Universidad de Oviedo, España. Ha sido becaria de la Universidad de Oviedo entre 1992 y 1994 y del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina en las categorías Iniciación, Perfeccionamiento y Postdoctoral entre 1995 y 2005 bajo las direcciones de los Dres. Gerardo V. Huseby y José Emilio Burucúa. Desde 2003 es Jefa de Trabajos Prácticos de la Cátedra Evolución de los Estilos I (Música Medieval) de la carrera de Artes, orientación Música, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y desde 2005 profesora de Historia de la Música del Renacimiento en la Facultad de Música de la Universidad Católica Argentina. Es profesora invitada de postgrado en la Universidad Autónoma de Madrid para el año 2006. Su campo de investigación es el del teatro musical del barroco hispanoamericano.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 31

DEL CUPLÉ AL TANGO. EL COMPOSITOR JOSÉ PADILLA EN LA ESCENA DRAMÁTICA DE BUENOS AIRES.[1]

HÉCTOR LUIS GOYENA

Introducción

A fines del siglo XIX en la escena dramática argentina, el género chico criollo se fue configurando sobre las diferentes formas de su homónimo español, en particular el sainete lírico y la revista. Susana Marco y otros (1974: 310) indican que: "también en torno de un conflicto amoroso y como el español teniendo el objetivo del entretenimiento-espectáculo, el sainete lírico criollo se diferencia, sin embargo, por personajes que viven el clásico triángulo, pero en ambientes propios de la realidad porteña. [...] jugándose, además, situaciones que no están en función de dicho triángulo y que tienden a la creación de una atmósfera local y contemporánea". De esa manera el sainete criollo se constituyó en un testimonio insustituible de sucesos y hechos del entorno histórico, social, político, y cultural de la época. En ellos la música era de enorme importancia al transformarse en un elemento dramático primordial en el desarrollo de la intriga, pues se la utilizaba para caracterizar un personaje, intensificar el significado de determinanda situación o ambientar al espectador en un tiempo y espacio concretos. Para destacar las peculiaridades del abigarrado universo de los sectores populares, los números musicales –organizados en preludios, intermedios, coros, solos, dúos, tríos, cuartetos, etc.– se estructuraban muchas veces sobre la base de géneros musicales populares de la más diversa procedencia. También se empleaban expresiones de la música tradicional rural criolla, pero como no podía ser de otra manera, estando la mayor parte de las piezas ambientadas en el contexto urbano porteño, los géneros que se utilizaban más asiduamente eran la milonga y el tango. Ambientes del arrabal, del cabaret y del conventillo y su conjunto

1. Este artículo es una versión ampliada de la Ponencia homónima presentada en el *Primer Congreso Internacional de Musicología*, Buenos Aires, 19 al 22 de octubre de 2000.

peculiar de compadritos, malevos y "percantas" surgían esbozados indefectiblemente a través del tango.

Desde hace algunos años investigo el tango teatral en sus diversas vertientes a través de las numerosas partituras del género chico nacional de un período que abarca desde fines del siglo XIX hasta mediados de la segunda década del XX y que se conservan en los archivos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro de la ciudad de Buenos Aires.[2] Asimismo busco aproximarme a una visión histórica de los hechos en estudio con el cotejo y el análisis de ciertas crónicas, noticias y avisos periodísticos que los reseñaban, si bien no siempre desde una óptica del todo objetiva, pero que permiten determinar como eran conceptualizados por sus contemporáneos. Este trabajo en particular, se centra en el estudio de la labor creativa que desarrollara en Buenos Aires el compositor José Padilla en relación con el género chico criollo y el tango.

José Padilla

Debe ubicarse a José Padilla Sánchez, nacido en Almería en 1889 y muerto en Madrid en 1960, como un prolífico compositor del género chico teatral. Su catálogo, entre zarzuelas, sainetes líricos, operetas y revistas, registra más de 80 títulos, de los que pueden destacarse las zarzuelas *El divino juguete* (1915), *Sol de Sevilla* (1924), *La canción del desierto* (1935) y *La Giralda* (1939); la comedia musical *Chipée* (1926) y la opereta *Symphonie Portugaise* (1949) Asimismo compuso más de 300 canciones y cuplés, señalándose entre las más populares *La violetera, El relicario, Valencia* y *Ça c'est París*. Viajero incansable recorrió casi toda Europa y América central y del sur, dirigiendo diversas compañías del género chico y presentando sus composiciones, pero a partir de 1922 y hasta su muerte residió alternadamente en Francia y en España, paises en los que concentró la mayor parte de sus actividades como creador.

Padilla realizó por lo menos dos viajes a Buenos Aires. Llegó por primera vez en 1914 como director de orquesta de la Compañía de zarzuela cómica-lírica de Ursula López que actuó en el Teatro Avenida e incluyó en su repertorio dos de sus composiciones.[3] Ese mismo año Padilla pasó al Teatro de la Comedia como maestro concer-

2. Las partituras que contienen los Archivos fueron inventariadas y clasificadas por el Profesor Diego Bosquet.

3. *La Plebe*, sainete español de costumbres populares, texto de Manuel Fernández Palomero, música de José Padilla y de Luis Foglietti (se consigna entre paréntesis la fecha de la primera representación en Buenos Aires 21-IV-1914). En el Teatro Mayo, la misma compañía estrenó *De España al cielo*, revista de espectáculo de Manuel Fernández Palomero, música de José Padilla y de Gerónimo Giménez (1-IX-1914).

tador de la Compañía de zarzuela española dirigida por Rogelio Juarez que encabezaba Lola Membrives, donde permaneció hasta mediados de 1915, presentó dos antiguas composiciones suyas y realizó la música para diversas obras del repertorio hispánico.[4]

Su segunda estadía fue más prolongada y se extendió desde 1919 hasta finales de 1921. Es posible que, al igual que otros compositores españoles del género chico como fueron los casos de José Carrilero, Francisco Payá y Manuel Jovés, Padilla haya pensado insertarse definitivamente en la actividad musical porteña. Sustenta la suposición una entrevista hecha al compositor al promediar la década de 1950[5] donde recordaba con nostalgia sus años en los teatros porteños, afirmando que en Buenos Aires los empresarios Losada y Carcavallo le organizaron una función a beneficio para que pudiera reunir los fondos y viajar a París, aléntandolo por el éxito que habían obtenido allí sus canciones *La violetera* y *El relicario* en interpretación de Raquel Meller.

Realizaciones musicales en Buenos Aires

La primera composición que efectuó para una obra de autor nacional fue el intermedio musical para el sainete en un acto y dos cuadros de Roberto Cayol *Las luces del centro*, estrenado el 5 de abril en el Teatro Nacional por la Compañía nacional de sainetes y revistas Arata-Simari-Franco. El argumento desarrollaba el consabido tema de la muchacha de barrio que regresaba arrepentida a la casa de sus padres luego de haber sido atraida por "las luces del centro", es decir por el lujo fácil y el ca-

4. En orden cronológico fueron: *El decir de la gente*, textos de Miguel Mihura y Ricardo González de Toro (24-IV-1914); *La mundito*, juguete cómico con letra de José Padilla (9-X-1914); *El príncipe celoso*, juguete cómico de Soler y Mujica (11-IX-1914), *La galleguita*, zarzuela de José Lence y Ramón Fernández Mato (20-X-14); *La fiesta de las flores*, revista de Juan de la Cruz Ferrer (30-XI-14); *La moza de temple*, zarzuela de Ventura de la Vega (17-XII-1914), *El suspiro del moro*, zarzuela de Serrano Clavero (31-XII-1914), *La cruz de los ángeles*, sainete de Luis Guarneccio (27-1-1915); *El altar*, zarzuela, Fernández Mato (5-II-1915); *La oración de la vida*, comedia lírica, Manuel Férnandez Palomero (21-V-1915); *La corte del amor*, zarzuela, Fernández Palomero (21-VI-1915). En el Teatro Mayo el 1-VI-1915 la Cía. Española de zarzuela de don José López Silva, estrenó la revista *La Europea, gran liquidación*, textos de Antonio Viérgol, música de Padilla escrita conjuntamente con el compositor peruano Rafael Palacios. En el Teatro San Martín el 16-VII-1915 se realizó una matinée extraordinaria en honor, beneficio y despedida del Mtro. Padilla que se embarcaba a España al día siguiente. Se representó *La última changa*, adaptación de *Papá Martín* hecha por el Sr. Santero, con música de Padilla. El 19-VII-1915 la obra fue repuesta en el teatro Comedia por la Cía. española de zarzuela de Rogelio Juarez.

5. Revista *Mundo Hispánico*. Buenos Aires, junio de 1954.

baret, un asunto que fue utilizado hasta la saturación por el sainete argentino de la época.

El intermedio tiene un texto que sintetiza la historia de la protagonista entonado, como era habitual en esos años, por una tiple. La obra fue muy bien recibida por la crítica del momento, que manifestó su beneplácito por la incorporación del compositor al movimiento teatral porteño. Así el diario *Crítica* del 8 de mayo de 1920, expresó:

> [...] no se puede dudar que el tango es el alma de Buenos Aires. De eso debemos estar orgullosos. Es nuestra gloria, nuestro himno nacional. Es nuestra única creación artística que ha alcanzado renombre universal. [...], pero el tango es aún de una gran pobreza musical porque no ha salido todavía de los "fueyes" de los milongueros del arrabal. El tango necesita de verdaderos músicos. Posee un motivo musical riquísimo que llegará algun día a inspirar preciosas operetas y geniales páginas de ópera. Será en Buenos Aires, lo que ha sido en Viena el vals: inspirador de grandes maestros [...] Por eso el intermedio musical que ha intercalado el maestro José Padilla en *Las luces del centro* es un paso dado hacia la dignificación de nuestra gran danza nacional.
> Con motivos de tango el maestro Padilla ha creado una inspirada página musical, en que se ha interpretado, casi pictóricamente, la sensación lírica que nos produce la contemplación de la metrópoli dormida bajo el misterio de las estrellas, mientras velan las luces chillonas de los cabarets, de las casas de placer y los focos intermitentes de las casas solitarias [...].

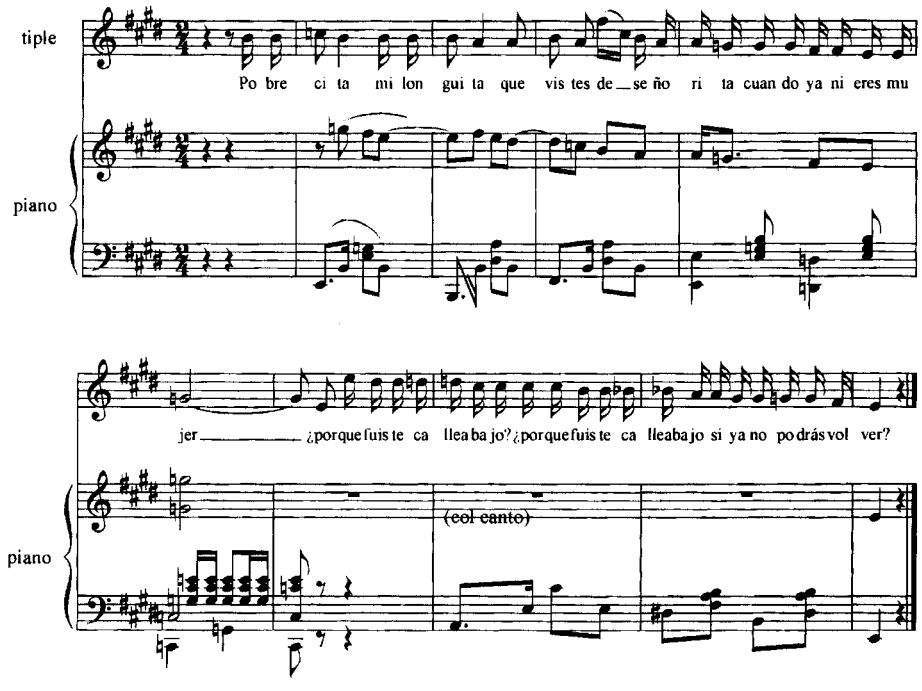
El extenso artículo, del cual se extractan algunos párrafos, merece que se comente, antes de entrar en el análisis de la música, la ambigüedad prejuiciosa con que todavía en esa época se encaraba la defensa del tango. El cronista señalaba la "gran pobreza musical" del tango atribuible al ambiente social, a los músicos populares que lo ejecutaban y a ser el "fueye" el instrumento que impidía su desarrollo. Pero también le reconocía "un motivo musical riquísimo" que habría de servir de inspiración a los grandes compositores académicos, pareciendo ignorar que ese motivo surgía de los mismos músicos populares y del ambiente que censuraba. Con respecto a la partitura de Padilla la consideraba "un paso dado hacia la dignificación de nuestra gran danza nacional", lo que en verdad no hacía más que ratificar su animosidad hacia el tango.

En lo que respecta a los números musicales del género chico criollo de comienzos del siglo XX asociados con el tango, en un trabajo anterior (Goyena, 1994) se analizaron sus aspectos melódicos, rítmicos, armónicos y en particular formales-estructurales, comprobando que al comienzo de los pasajes se indicaba *tiempo de tango, tiempo de milonga* o sencillamente *tango*, como para señalar un *tempo* o "aire" implícito, bien conocido por los ejecutantes y que hace presuponer una modalidad en la ejecución ligada a la transmisión oral. Por lo tanto la partitura se transforma aquí sólo en un referente que no brinda el mismo testimonio como puede hacerlo en la música académica. El ritmo de los tangos teatrales, uniforme y poco variado, en

general se asocia más con el tango de zarzuela española que con el rioplatense. Silencios, síncopas y desplazamientos de acentos, algunos de los rasgos que ya eran identificatorios de la danza fuera del espacio teatral, se emplean en muy escasa medida. Por su parte, la estructura formal[6] no se limitaba a las tres partes o secciones habituales de los tangos de ese período, sino que se reducía o ampliaba de acuerdo a las necesidades del texto y de la acción dramática. Por último, los conjuntos orquestales de teatro se conformaban con el quinteto de cuerdas completo, flautín, flauta, oboe, clarinete, fagot, cornos, pistones o cornetines –reemplazados a veces por trompetas– trombones, timbales, tambor y bombo.[7] Es importante señalar que tales agrupaciones daban como resultado una sonoridad alejada por completo de la que, en la misma época, desarrollaban los conjuntos instrumentales populares de tango, que habitualmente se conformaban con dos o más bandoneones, igual número de violines, contrabajo y piano.

El intermedio de *Las luces del centro* compuesto por Padilla no escapa a estos lineamientos generales. Se inicia con una introducción orquestal en *tempo* lento, compás de 6/8 y donde los metales esbozan fugazmente un ritmo de tango. Al comenzar el canto modula a mi mayor y desarrolla una línea melódica y un acompañamiento rítmico en 4/4 que rememoran un cuplé español. Promediando la partitura se indica *tiempo de milonga,* pero las características del género sólo son sugeridas en el acompañamiento de cuatro compases del bajo, a través del esquema ♩♫ ♩♫, para luego retornar al esquema melo-rítmico inicial. Recién en el final aparece la indicación *tiempo de tango lento* en el que vuelve a repetirse en el bajo el acompañamiento característico ya señalado del tiempo de milonga, pero con una línea vocal más variada, con el empleo de síncopas y un descenso cromático antes de la cadencia final, que son recursos más próximos al género.

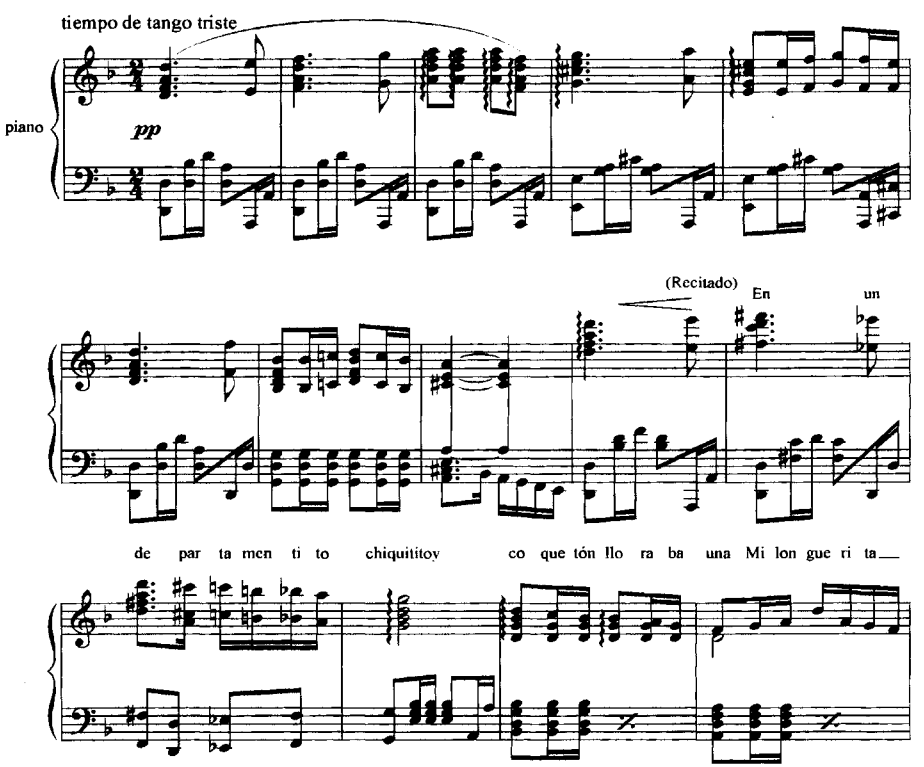
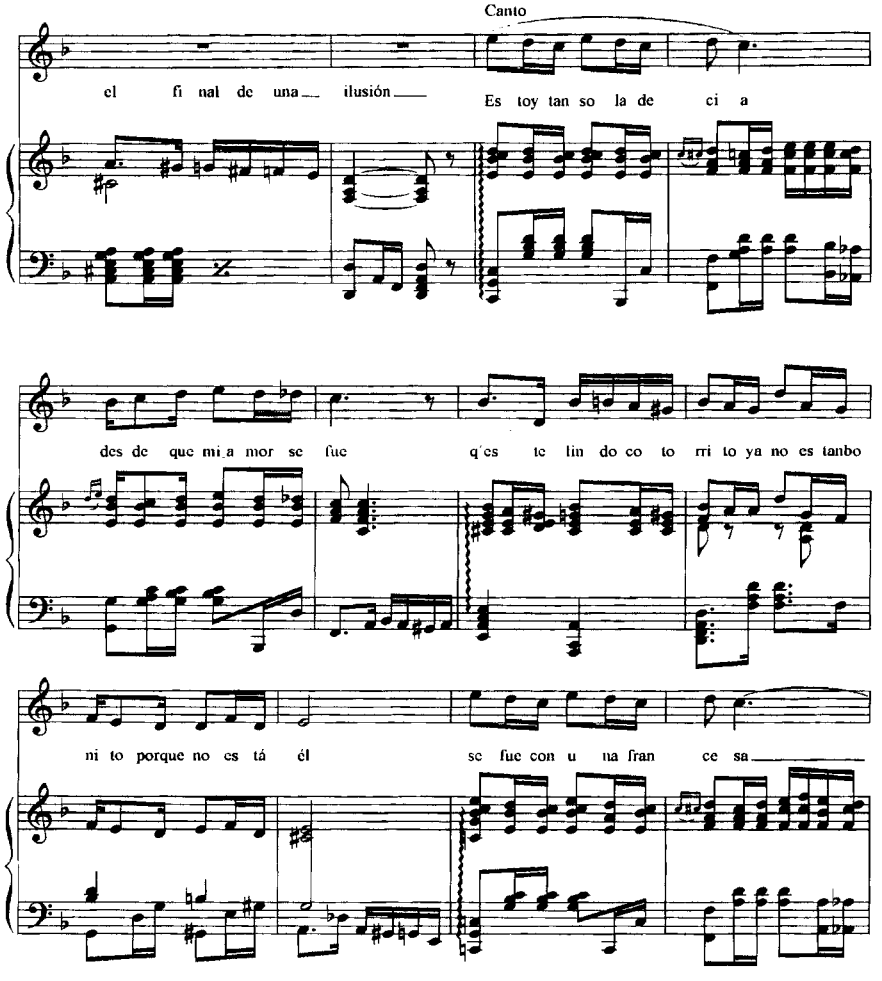
6. Para el análisis de los aspectos compositivos: melódicos, rítmicos, armónicos y en particular formales-estructurales, he seguido la clasificación efectuada por Irma Ruiz y Néstor Ceñal en la *Antología del Tango Rioplatense* (1980. 1:51-86). De acuerdo a esa clasificación pueden distinguirse en la configuración del tango: la *frase* que es una proposición con sentido inteligible, formada por cuatro y a veces ocho compases; la *cláusula*, que es un pensamiento musical con sentido cabal, constituida por dos o más frases y la *sección*, por lo común de dieciséis compases, que es la unidad estructural mayor, compuesta por asociaciones de cláusulas y dentro de la cual se expresa la totalidad de un pensamiento musical acabado.

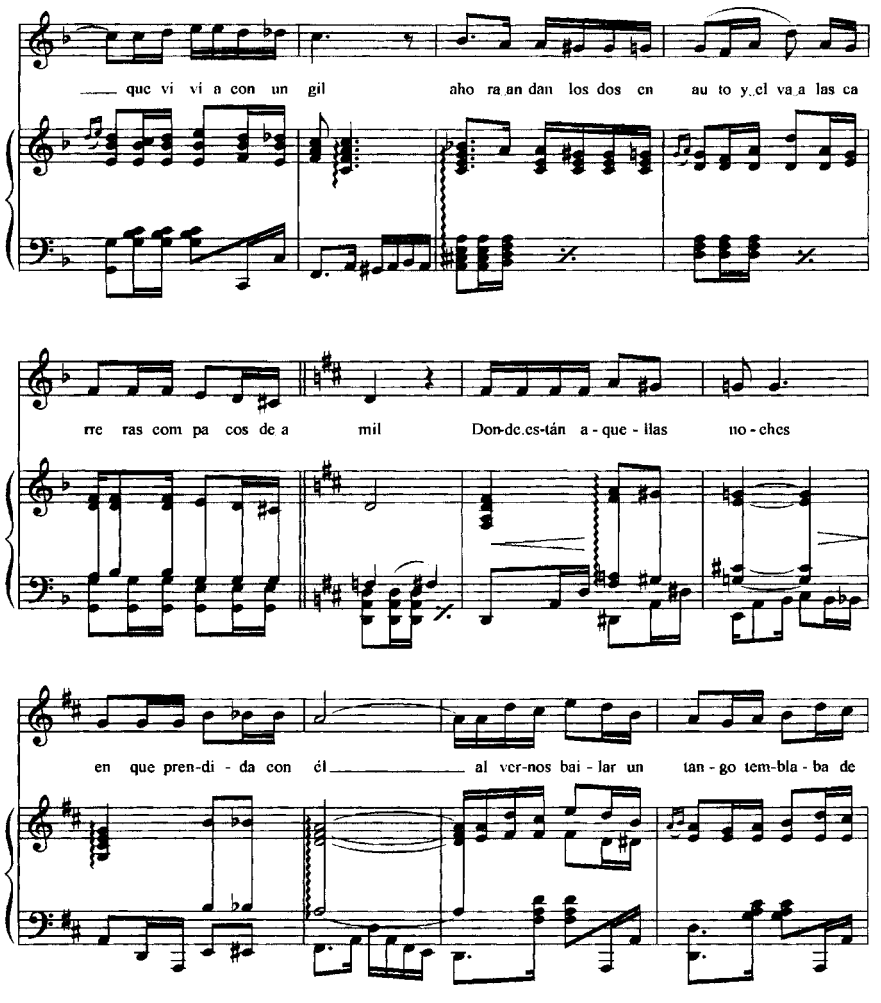
7. Analizando la constitución de estos conjuntos instrumentales teatrales, se comprueba la prevalencia de instrumentos aerófonos y membranófonos sobre los cordófonos, ya que las particellas para estos últimos a veces sólo cuentan con la duplicación de la parte del violín. Es evidente que en la práctica eso debe haber producido un desequilibrio notorio en la sonoridad resultante del conjunto. Es probable que estas orquestas teatrales se conformaran con músicos que asimismo integraban bandas durante el día y por eso el predominio de aerófonos, pero ello queda en el dominio de las suposiciones.

Ejemplo Musical Nº 1 - Las luces del centro. Letra: Roberto Cayol. Música José Padilla.

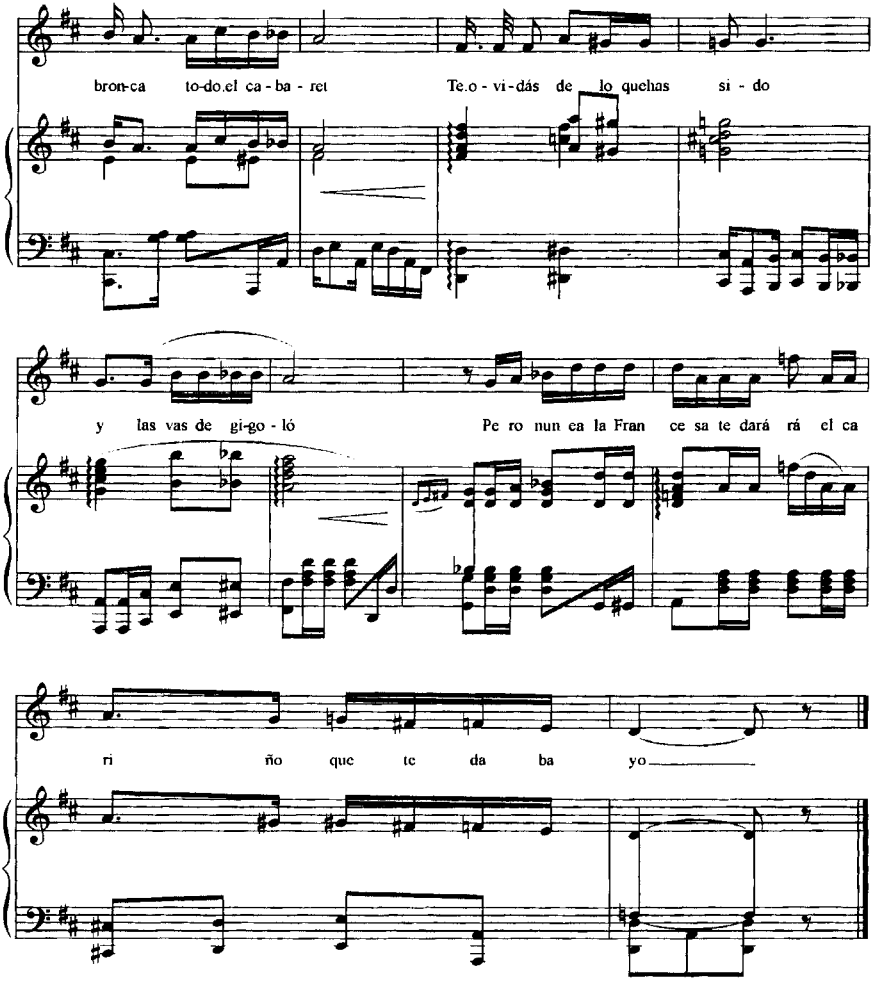
Por lo tanto en la primera obra realizada para un sainete porteño, Padilla transita ambiguamente entre una evocación colorística en la que no puede eludir que a través de ciertos giros melódicos aflore su ascendencia hispánica y por otro lado esboza un tímido acercamiento al tango aunque sin evadirse de los clichés propios con que se lo encaraba desde el ámbito teatral.[8]

En 1920 Padilla realizó la música para la revista *Almanaque de los sueños*, estrenada por la Compañía argentina de comedias, sainetes y revistas Muiño-Alippi el 28 de mayo en el Teatro Buenos Aires y en 1921 para la revista *El momento universal*,

8. En rigor de verdad, Padilla habría incursionado en lo que sería su primera aproximación al tango en la zarzuela *La galleguita*, donde según las crónicas periodísticas (*El Diario*, 23-X-1914), utilizaba en uno de los numeros ritmos de esa danza conjuntamente con aires gallegos, para caracterizar al personaje de un español, que radicado en Buenos Aires, regresaba a Galicia luego de muchos años. Desconozco si tal afirmación es exacta pues no he podido ubicar la música de dicha zarzuela.

sobre textos de Ivo Pelay estrenada el 23 de julio en el Teatro San Martín por la Compañía nacional de sainetes, operetas y revistas Arata-Simari-Franco. De la primera no se conserva el libreto, pero por los números musicales y las críticas de la época puede determinarse someramente su contenido. Ambas seguían los esquemas de las revistas de la época: una sucesión de cuadros en los que se conjugaban diversos elementos como la sátira política, la crítica a algunos aspectos de la realidad local e internacional contemporánea y la comicidad de doble sentido y a los que se les aderezaban canciones y danzas de diversas procedencias. La partitura de *Almanaque de los sueños* está configurada con nueve números. El segundo, denominado *Sueño de amor*, es un quinteto de cinco mujeres, identificadas como una romántica, una niña, una criolla, una *midinette* y una señora madura, cada una de las cuales aparece definida a través de un género musical en boga en esos años. La criolla lo hace por medio de un *tiempo de tango milonga* y con el cliché del esquema rítmico de ♫♫ ♫♩

Ejemplo Musical Nº 2 - Almanaque de los sueños
Nº 5: Una milonguera

Ejemplo Musical Nº 2 - Almanaque de los sueños
Nº 5: Una milonguera

mientras canta que sueña con enamorarse de "un criollo compadrón y radical". En el Nº 5, denominado *Una milonguera* y con indicación *de tiempo de tango triste*, Padilla parece ya más identificado con la conformación del tango rioplatense que se desarrollaba en los primeros años del siglo XX: tres secciones diferentes del dieciséis compases cada una, configuración de frases acéfalas y mayor riqueza armónica y modulatoria. De todas maneras el interés de la línea melódica es limitado. La estruc-

Ejemplo Musical Nº 2 - Almanaque de los sueños
Nº 5: Una milonguera

turación en corcheas y semicorcheas sobre las cuales se apoya cada una de las sílabas del texto, casi siempre en versos octosílabos, le confiere una cierta monotonía y por otra parte la voz se desenvuelve en un ámbito bastante limitado, lo que se explica quizás por el hecho que muchos de los intérpretes que actuaban en los escenarios de la época eran cantantes intuitivos con voces de reducida extensión. Se transcriben la introducción y las dos primeras secciones. Ver ejemplo musical Nº 2.

Ejemplo Musical Nº 2 - Almanaque de los sueños
Nº 5: Una milonguera

En la segunda revista mencionada, *El momento universal*, el número 3 contiene un tango también encomendado, como era habitual en la época, a una intérprete femenina, con similares rasgos al que acaba de describirse.

El 30 de junio de 1920 la Compañía española Montero-Montoya estrena en el Teatro Mayo la opereta en tres cuadros *Luzbel* con textos de Aguado Nieto y música de Padilla. Sobre esta composición no se han podido obtener hasta ahora mayores

referencias, pero posiblemente no haya contenido números musicales asociados con el tango.

Dos días después, 2 de julio de 1920, en el Teatro Opera y con la Compañía nacional de sainetes, operetas y revistas Vittone-Pomar, Padilla presentó la opereta *La viuda de Mendizábal*, sobre textos de Alberto Vacarezza. La denominación de opereta fue objetada por la mayoría de las críticas. En *Libre palabra* del 3 de julio, puede leerse:

> Los autores clasifican a la obra de opereta. Nos parece que el título le queda un poco grande. No bastan, por cierto, algunos números de música, aunque ella sea agradable y bonita, para poder clasificar a la obra de opereta. Su construcción misma está lejos de eso. Es en realidad un sainete, adornado con algunos cantables y números de baile. Apresurémosnos a decir que es preferible que así sea. A una incolora y desteñida opereta ha reemplazado en realidad un bonito sainete. [...]

Caricatura de Olinda Bozán y Luis Vittone protagonistas de "La viuda de Mendizabal" publicada en el diario "Última Hora" el 3 de julio de 1920.

La crítica se extiende luego en elogios para con la música de Padilla. Cómo el texto teatral de Vacarezza parece extraviado o al menos no se encuentra entre los originales del autor depositados en los Archivos de Argentores, deben suponerse acertadas las críticas que recibiera en oportunidad de su estreno. Por otra parte la partitura completa comprende sólo siete números musicales lo que parece bastante exiguo para una opereta, aunque en verdad algunos son de considerable extensión. Lo destacable es que la conformación de más de la mitad de los números se encabezan con el consabido *tiempo de tango*, lo que determinó que un anónimo cronista de el diario *El Plata* (4-12-1920) la tildara despectivamente como una "opereta a base de tangos". Pero el hecho confirma la popularidad que gozaba en la época la danza en los diversos sectores sociales puesto que ya no sólo se la utilizaba para caracterizar personajes del arrabal o ámbitos del conventillo y el cabaret, sino que se la introducía en el trazado de ambientes burgueses y salones aristocráticos que eran los contextos donde se desarrollaban las situaciones de la opereta. Configurados con los

esquemas del tango se destacan el preludio inicial; el cuarto número que comprende un octeto de cuatro dactilógrafas y sus respectivos flirteantes y el Nº 6 que se desenvuelve durante la fiesta en la residencia de la viuda de Mendizábal con participación de los principales personajes, coro y cuerpo de baile. De esta manera la obra nos pone en presencia de lo que sería el antecedente más directo de las comedias musicales que a partir de 1932 realizarían el compositor Francisco Canaro y el escritor Ivo Pelay con el tango como principal componente musical y como eje temático sobre el cual giraban casi todos los argumentos.[9]

Padilla también compuso la música para el sainete *El Pibe del corralón* de Estevanéz y Vergara,[10] estrenado el 4 de octubre de 1920 en el teatro de la Comedia por la Compañía de zarzuela y operetas Ligero-San Juan. El libreto editado indica la ubicación de los números musicales que contenía, entre los que se encontraba un tango que era interpretado por el protagonista, pero hasta el momento las partituras no pudieron hallarse.[11]

La última creación de Padilla en Buenos Aires, la revista *La copa de champagne*, textos de Antonio Viérgol tuvo su estreno en el Teatro Avenida el 25 de noviembre de 1921 a cargo de la Compañía española de operetas y revistas de Francisco Vidal.[12] Por el libreto se desprende que más que una revista era una comedia musical con su trama desarrollada a través de siete cuadros, pero la música en ninguno de sus números contiene referencias al tango, aunque en la asignación del reparto que figura manuscrito en el libreto se consigna la participación de bailarines de esa danza.[13]

9. Me refiero por ejemplo a comedias musicales como *La patria del tango*, *La historia del tango* y *El tango en París*.

10. Seudónimos de Julio Escobar y Antonio Viérgol

11. En el mismo teatro, pero con anterioridad, Padilla realizó la música para la zarzuela *El príncipe Cañamón* de Venancio Serrano Clavero y para la revista *Sol y Caireles* estrenadas el 16 y el 27 de diciembre de 1919 respectivamente por la Compañía Ligero-León. También creó la del melodrama *El chico del Far-West* de Estevanéz y Vergara, estrenada por la Cía. Ligero-Ibañez el 3 de mayo de 1921. Asimismo en 1921 organizó en el Teatro Marconi la Compañía de operetas y zarzuelas españolas Padilla-Reyes-Arce, estrenando su opereta *Le dernier cri (La última moda)* (22-IV), con texto de González Jover y Juan Eugenio Morant y presentó una de sus zarzuelas estrenadas años antes en España: *Marcial Hotel* (5-V), con textos de Miguel Mihura y R. González de Toro.

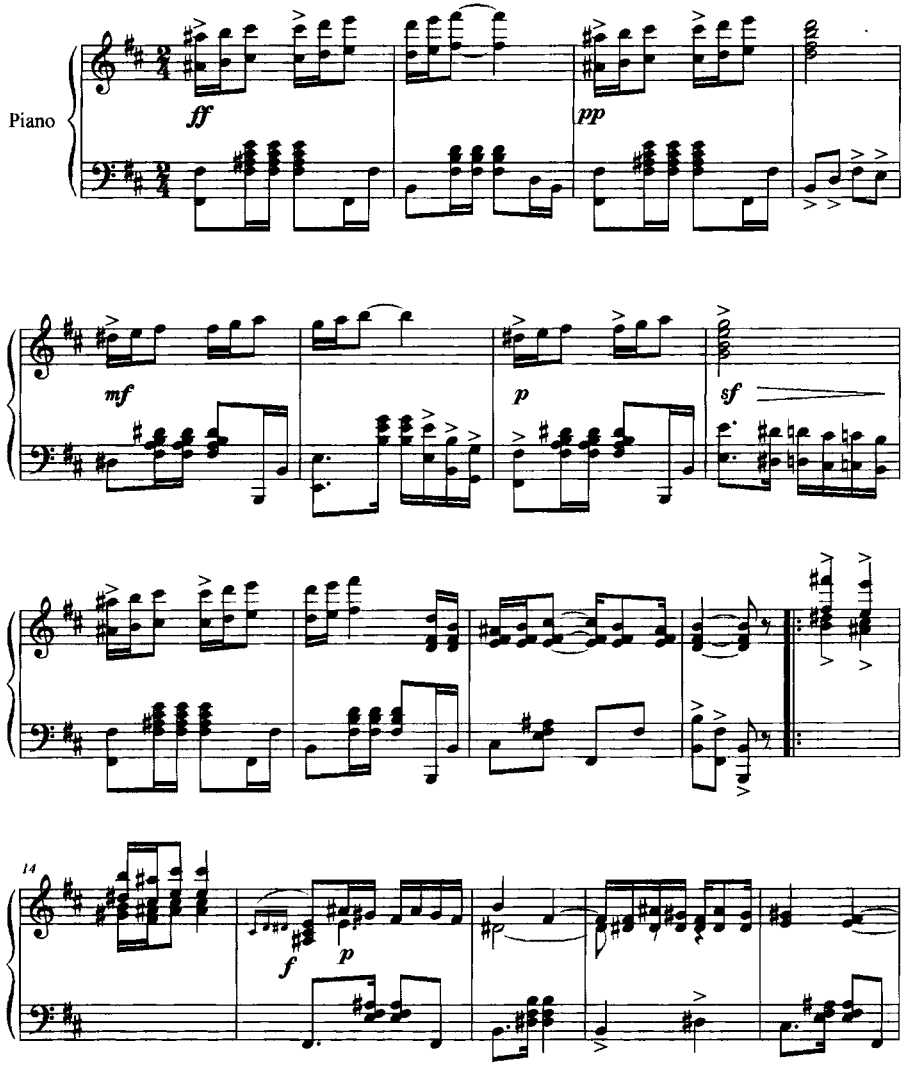
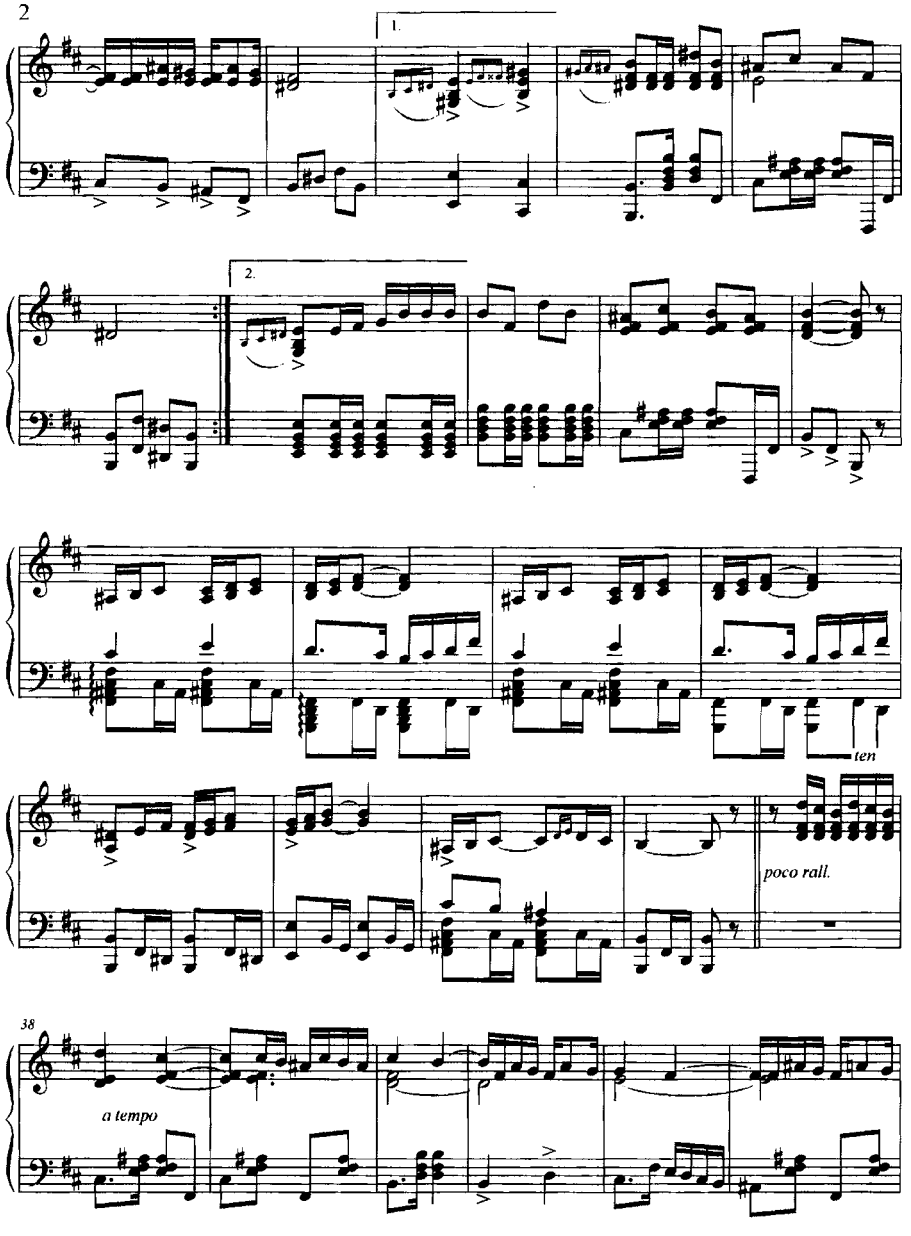
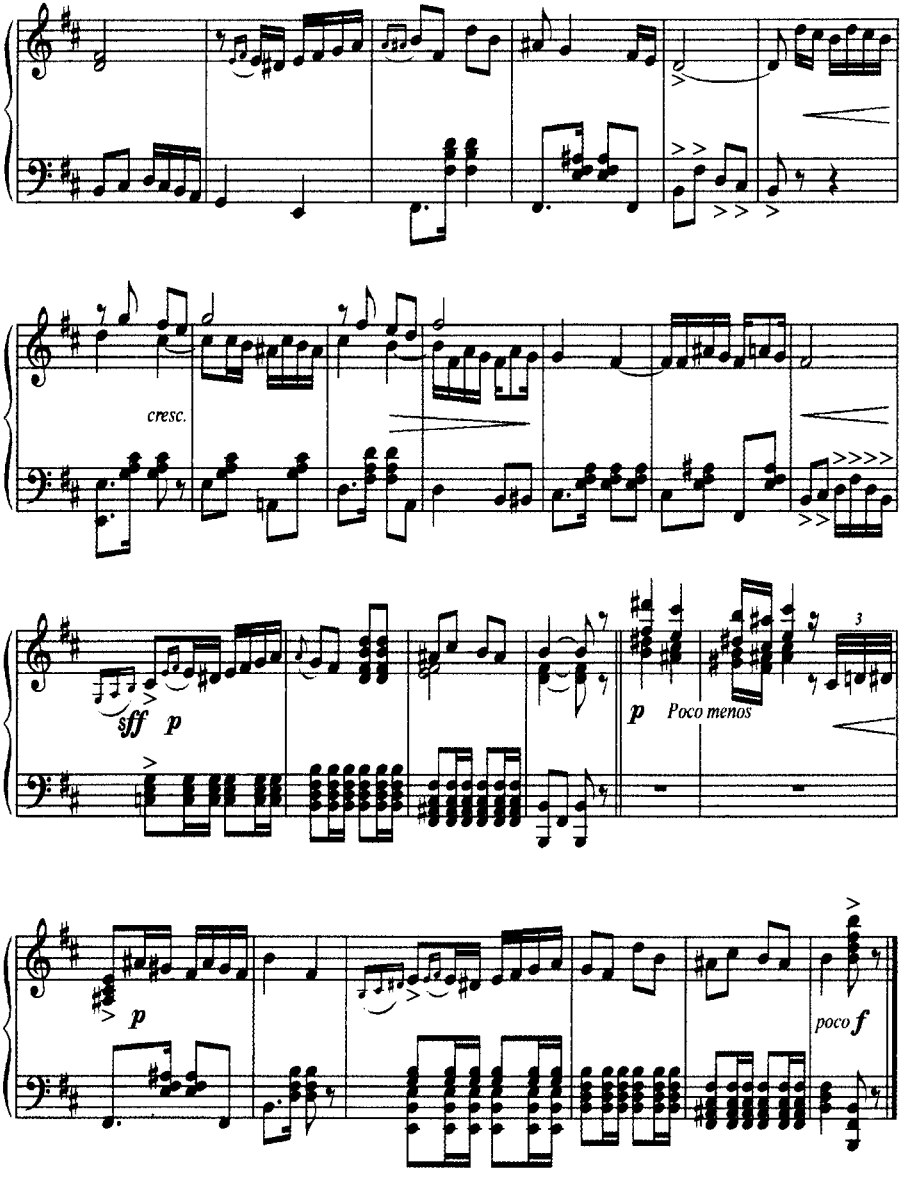
12. La Compañía presentó también la opereta bufa *Judith* (20-X), música de José Padilla, libro de Jover y Morant, que fue anunciada como reestreno.

13. Debe acotarse que en los Archivos del Instituto Nacional de Estudios de Teatro se conserva las partitura manuscrita de una obra titulada *El triunfo del sainete*, compuesta conjuntamente con Bernardino Terés, otro músico español que en esos años participaba con asiduidad del género chico porteño, pero tampoco presenta números musicales asociados con el tango. También existen algunos números sueltos de la zarzuela *Las mujeres de Fígaro* con textos de Eduardo Montesinos.

El Taita del Arrabal

Tango Milonga

Letra de Bayon Herrera y Romero

Música de José Padilla

Ejemplo Musical Nº 3 - El Taita del Arrabal

Ejemplo Musical Nº 3 - El Taita del Arrabal

Ejemplo Musical Nº 3 - El Taita del Arrabal

El Taita del Arrabal

TANGO MILONGA

I

Era un malevo buen mozo
de melena recortada
las minas le cortejaban
pero él las trataba mal
era altivo y le llamaban
el Taita del Arrabal

Pero un día la milonga
lo arrastró para perderlo
usó corbatita y cuello,
se emborrachó con pernót,
y hasta el tango arrabalero
a la francesa bailó

La linda vida antigua
por otra abandonó
y cuando acordar quiso
perdido se encontró

II

Pobre Taita, muchas noches
bien dopado de morfina
atorraba en una esquina
campaniao por un botón,
y el que antes causaba envidia
ahora daba compasión

Hasta que al salir de un baile
después de una champagnada
la mujer que acompañaba
con un TAURA se encontró
relucieron los bufosos
y el pobre TAITA cayó

Y así una noche obscura
tuvo un triste final,
aquel a quien le llamaban
el TAITA del ARRABAL

En Buenos Aires, Padilla asimismo compuso el tango *El taita del arrabal* con letra de Luis Bayón Herrera y Manuel Romero que sigue los lineamientos de los que se realizaron en la misma década desligados de las convenciones escénicas. Pero no puede descartarse la posibilidad, dado que los autores de la letra eran ambos prolíficos escritores de sainetes y revistas, que se lo estrenara o interpretara en alguna de las "obras con cabaret", denominación que recibían los sainetes que ambientaban uno de sus cuadros en un cabaret en donde siempre se ejecutaban y/o bailaban uno o más tangos. En esos casos la música no obedecía a necesidades concretas del texto teatral, sino que servía como pretexto para exhibir un cantante y una orquesta a veces de renombre y explotar la masiva popularidad alcanzada en esos momentos por el género tanguero. Por ello sus rasgos musicales no diferían de los que eran creados fuera de la escena dramática. En *El taita del arrabal,* Padilla ya se muestra totalmente consubstanciado con el empleo de los recursos compositivos habituales en el tango rioplatense de la época. Su estructura formal consta de dos secciones de dos cláusulas cada una y una frase de ocho compases que oficia de puente y la melodía se organiza sobre la base de acordes desplegados de dominante y tónica, con el apoyo armónico de I V V I. Ver ejemplo musical Nº 3.

De todas maneras por la partitura se desprende que la obra en su conjunto no contiene la riqueza melódica, rítmica y armónica de otros tangos compuestos contemporáneamente. Pero cabe señalar que las partituras de esos años son únicamente un referente que consignan esquemas muy generales en los que no aparecen, entre otras cosas, indicaciones de fraseos, matices dinámicos o adornos melódicos. Además en el tango, al igual que en otros géneros de la música popular, resulta imposible desligar el aspecto compositivo de el de la interpretación. Por lo que al cotejar la partitura de Padilla con el registro que en la época, 1922, realizó Carlos Gardel con acompañamiento de guitarras, en el que es posible detectar modificaciones melódicas, agregados, omisiones, matices de expresión e inflexiones muy peculiares en la entonación del texto, se corrobora que son estos componentes los que de manera innegable contribuyen a configurar la versión definitiva de la obra.

A manera de síntesis

Recapitulando lo expuesto, pudo comprobarse que el compositor José Padilla, radicado por casi dos años en Buenos Aires, se insertó plenamente en la actividad musical de los teatros porteños y adaptó su estilo compositivo adherido al repertorio teatral de neta raigambre española a las peculiaridades musicales que definían al género chico criollo de las primeras décadas del siglo XX, contribuyendo con una importante producción para la escena nacional. Entre los logros de su fértil inventiva destacan varios números musicales inspirados en los modelos de tangos de vertiente teatral que regían en la época y que se constituyeron por mérito propio en un componente esencial en la conformación dramática de los sainetes líricos y revistas criollas que musicalizó.

En años posteriores, Padilla, radicado definitivamente en Europa, continúo creando algunos tangos y milongas, entre los que se cuentan *Milonguerita, Miss Tangett, Porteñita, Voluptuosa* y *Vieja herida*, que en su constitución se revelan exentos de varios de los clichés identificatorios que fueron empleados por sus contemporáneos europeos al encarar la composición de la que concebían como una lejana y exótica danza rioplatense. Padilla que había vivenciado el tango en Buenos Aires, se alejó de esos estereotipos y pudo llevar a cabo creaciones con las que logró acercarse con mayor autenticidad a la esencia del género.

Bibliografía

Canaro, Francisco, *Mis bodas de oro con el tango y mis memorias*. Buenos Aires: Cesa, 1957.

Ceñal, Néstor; Cuello, Inés; Novati, Jorge y Ruiz, Irma [1980], *Antología del Tango Rioplatense Vol 1. Desde sus comienzos hasta 1920*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2002.

Dillon, César y Sala, Juan A., *El teatro musical en Buenos Aires- Teatro Doria-Teatro Marconi*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.

Goyena, Héctor Luis, El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte. *Latin American Music Review* 15 (1) 93-109, 1994.

Lena Paz, Martha, La música en el teatro argentino: el sainete y otras expresiones análogas. Leido en las *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología*. 22-24 de noviembre. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1984.

Marco, Susana, Posadas, Abel; Speroni, Martha y Vignolo, Griselda, *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba, 1974.

Pidal Fernández, María de los Angeles, "José Padilla Sánchez" *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Tomo 8, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 2001.

Periódicos consultados- Período 1915-1922

La Nación
La Prensa
El Diario
Crítica
Libre Palabra
El Plata

* * *

Héctor Luis Goyena. Licenciado en Música, especialidad Musicología y Profesor de Música, egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Docente de la cátedra de Músicas Tradicionales en dicha Facultad y de Introducción a la Musicología y Etnomusicología Argentina en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla". Desde 1979 es investigador del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" en el área de la Etnomusicología, habiendo realizado trabajos de investigación en distintas provincias argentinas, en Bolivia y en Venezuela. Actualmente es vicepresidente de la Asociación Argentina de Musicología.

Resumen. José Padilla Sánchez (1889-1960) fue un destacado compositor español del género chico teatral. Su catálogo, entre zarzuelas, sainetes líricos, operetas y revistas, registra cerca de ochenta títulos, así como más de trescientas canciones y cuplés. A comienzos del siglo XX realizó por lo menos dos viajes a Buenos Aires. En el primero, en 1914, como maestro concertador y compositor de diversas obras del repertorio español. En el segundo, a partir de 1919, radicado po casi dos años se insertó plenamente en la actividad musical de los teatros porteños y asimiló las peculiaridades musicales que definían al género chico criollo de la época. En el presente trabajo se examina la producción que Padilla realizó en ese último período, analizando, en especial, los rasgos musicales de los números que compuso asociados con el tango rioplatense en su vertiente teatral.

Abstract. José Padilla Sánchez (1889-1960) was an outstanding Spanish composer of the theatrical genre *género chico*. His catalogue registers nearly eighty titles, including *zarzuelas*, *sainetes líricos*, *operetas* and *revistas*, as well as more than three hundred songs and *cuplés*. At the beginning of 20th Century he made at least two trips to Buenos Aires. In the first one, in 1914, as Musical Director and composer of different works of Spanish repertoire. In 1919, in the second one, he settled down for almost two years in the city and in those years he got deeply inserted in the musical activities of the Buenos Aires theatres. At that time, he assimilated all the musical characteristics and particularities that defined the *género chico criollo*. In this paper it is examined the production that Padilla realized in that last period of time, particularly analyzing the musical traces of *tango rioplatense* in its theatrical version.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 51

MUJERES, NACIONALISMO MUSICAL Y EDUCACIÓN. BASES HEURÍSTICAS PARA UNA HISTORIA SOCIOCULTURAL DE LA MÚSICA ARGENTINA. ELSA CALCAGNO Y ANA CARRIQUE.[1]

SILVINA LUZ MANSILLA

Introducción, aclaración necesaria

El presente artículo se nutre, cuantitativamente, de un *corpus* de información (datos, fechas, títulos, nombres, lugares) referido a las producciones musicales de las compositoras argentinas Elsa Calcagno (1905-1978)[2] y Ana Carrique (1886-1979).[3] En el marco de las tareas que cumpliera como miembro adscripta del *Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* de la UCA a principios de la década de 1990, me fue comisionada la tarea de catalogación de sus respectivas obras. Incluida dentro de un proyecto más amplio que abarcaba a varias compositoras argentinas, la idea de concretar un primer acercamiento de tipo biográfico y un orde-

1. Los catálogos incluidos en este artículo fueron realizados entre 1989 y 1991 con la información obtenida en diversas fuentes y archivos.

En el caso de Elsa Calcagno se contó con la colaboración inestimable de su esposo, Sr. Mario Antonio Rabossi, quien conservaba prolijamente el archivo personal de la compositora. Al morir este señor, los materiales fueron donados al Archivo de Música de Cámara y a la biblioteca "Blas Parera" de SADAIC, donde actualmente se encuentran.

En cuanto a Ana Carrique, los manuscritos y obras editadas no se hallan alojados en un único archivo. Muchos están desperdigados en diversas bibliotecas musicales, en manos de intérpretes y sólo una mínima parte de ellos están en posesión de los herederos. Quienes prestaron colaboración en su momento para este trabajo fueron la Sra. Matilde García de Carrique y la Srta. María Isabel Carrique, sobrina política y sobrina nieta de Ana, respectivamente.

2. Aprovecho aquí para salvar un yerro de edición en mi artículo del *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* que indica 1975 como año de fallecimiento en vez de 1978, que es la fecha verdadera.

3. Hay una nota en "La Prensa" del 3-11-1979, el día de su fallecimiento.

namiento de su producción musical surgió de quien dirigía entonces el instituto, la musicóloga Carmen García Muñoz.

Ambos trabajos permanecieron inéditos desde entonces por diferentes razones. Aunque parte del material contenido en ellos fue útil para la redacción de las entradas léxicas respectivas en el *Diccionario de la Música española e Hispanoamericana*[4] y sirvió para inspirarme algunas ideas en un trabajo en el que relacioné música y política durante el segundo gobierno peronista en Argentina,[5] reconozco que entre otras causas, una de considerable peso para su falta de publicación fue la de saber que ambos eran trabajos iniciales, de clarísima vocación documental. Una suerte de pudor frente a la asunción de esa realidad impidió que durante algún tiempo pudiera distinguir lo que ahora veo: los trabajos de corte meramente heurístico son, a mi entender, todavía necesarios en el ámbito de la musicología histórica argentina. Más aún, en el caso de algunas temáticas son imprescindibles. No es posible alcanzar segundas etapas (de profundización, análisis, interpretación, crítica) si las bases constituidas por la historia fáctica, por los elementales hechos (fehacientes y verificados), no están al alcance de los investigadores. Acuerdo con Leo Treitler cuando, retomando reflexiones recientes sobre historiografía, pertenecientes a uno de los más lúcidos historiadores de nuestro tiempo –Eric Hobsbawm–, afirma que "sin la distinción entre lo que es y lo que no es, no puede haber historia", enfatizando que "el relativismo resulta tan poco adecuado en la historia como en los tribunales de justicia".[6]

Presento aquí entonces, aquellos datos conseguidos en mis comienzos profesionales; agrego ciertas observaciones generales recientes sobre los alcances de esta producción en el terreno de la música culta argentina del siglo XX y finalmente recalco la necesidad de que la producción vocal argentina dedicada al ámbito escolar sea alguna vez, motivo de un estudio serio que la ponga en contexto.

Elsa Calcagno

Síntesis de su trayectoria

La labor de Elsa Calcagno en el campo de la composición musical aparece citada brevemente en algunas fuentes bibliográficas de la musicología argentina y latinoamericana.[7] Su producción artística, que abarca diversos géneros musicales, es hoy escasamente difundida a pesar de lo extenso de su catálogo general.

4. Dichas entradas léxicas son desde luego muy sintéticas con respecto a la información que aquí se ofrece.

5. Ver en bibliografía: Mansilla, 2001.

6. Treitler. 2004: 31.

7. Ver bibliografía final (Arizaga, O. Schiuma, Veniard, Senillosa, Mayer-Serra, Frega, Ortiz Oderigo y Sosa de Newton).

Nacida en Buenos Aires el 19 de octubre de 1905, inició sus estudios pianísticos con Eduardo Melgar en el *Instituto Musical Fontova*, siguiendo luego la etapa de perfeccionamiento instrumental en el entonces flamante *Conservatorio Nacional de Música y Declamación*, donde además se formó como compositora. Fueron sus profesores algunos de los representantes del nacionalismo musical argentino: José Gil, Pascual de Rogatis, Floro Ugarte, Ricardo Rodríguez y Constantino Gaito. A su graduación, obtenida en 1936 con la ópera en un acto *El rosal de las ruinas*, le siguieron estudios posteriores de orquestación con Roberto Kinsky y Ferruccio Calusio.

Heredera de la estética del nacionalismo musical, muchas de sus partituras manifiestan preferencia por la inspiración a partir de elementos folklóricos. Ello se evidencia inmediatamente al observar los títulos de sus obras, que muchas veces evocan paisajes o tradiciones argentinas, además de los rasgos rítmico-melódicos, con frecuencia conectados con danzas y canciones criollas. Había viajado especialmente por el noroeste, en 1951, gracias a una beca otorgada por la Comisión Nacional de Cultura, para tomar contacto con la música rural y manifestarla luego a través de su propia producción.

Leyendo con detenimiento su catálogo (títulos, fechas, coautores, estrenos, dedicatorias) y cruzando esa información con otras observaciones, surgen algunas ideas iniciales que permiten brindar un primer anclaje o ubicación de su obra. La lectura de las síntesis biográficas más frecuentes, la apreciación auditiva de su música, la lectura de los textos elegidos para ser musicalizados en obras vocales y algunas observaciones desde el marco socio-cultural realizados hace un tiempo,[8] conducen a sospechar que, voluntaria o espontáneamente, su producción parece haber tenido casi siempre una finalidad pedagógica, cuyos alcances se cumplieron básicamente, en dos ámbitos diferentes:

1) Uno sería aquel encuadrado en ***el campo de la enseñanza formal***, institucional, para el cual colaboró con un frondoso repertorio vocal escolar que incluye obras para canto y piano, coros y varias comedias musicales infantiles. Se había desempeñado cerca de 25 años como profesora de música en establecimientos oficiales, por lo cual su trato con los niños debió haber sido cotidiano. La legitimación de esta música estuvo dada por la aprobación que recibieran muchas canciones de parte del Consejo Nacional de Educación, lo cual significó casi siempre la seguridad de su difusión en escuelas públicas, even-

8. Estudiamos a través del análisis de la sinfonía dramática *A una mujer...*, dedicada a Eva Perón, la inserción de la autora en el campo cultural de mediados del siglo XX, en especial en la época de los dos primeros gobiernos peronistas (Mansilla, 2001).

tualmente la publicación de la partitura y con mucha frecuencia, su inclusión en Festivales y Encuentros Corales Escolares.[9]

Las temáticas recurrentes de la historia argentina y el recuerdo ferviente de los próceres y de las efemérides que se observan en los textos de sus canciones, colocan a parte de su producción, claramente, dentro de la finalidad educativa del nacionalismo cultural argentino, que se remonta a los postulados de Ricardo Rojas a principios del siglo XX.[10] El mandato de favorecer la formación de una "conciencia de nacionalidad" en los individuos desde temprana edad a través del énfasis puesto en ciertos contenidos en la enseñanza de la Historia, las Humanidades y el Arte que había dado origen a tan numerosa producción nacionalista alrededor del centenario de la Revolución de Mayo,[11] resurge hacia mediados del siglo XX –claro que no ya con los mismos resultados ni con la impronta hegemónica que tuviera antes– y se vuelve a manifestar mediante la prédica nacionalista desde variados ámbitos de la educación oficial, incluido el de la canción escolar. Parte de la obra de Elsa Calcagno se encuadra perfectamente en este ámbito.

2) El otro espacio es más amplio, y podría enmarcarse dentro de lo que podría denominarse, ***el espacio de la enseñanza no formal,*** *de la divulgación.* Elsa Calcagno retoma los preceptos del nacionalismo, pero a su vez podría leerse, al contemplar su catálogo, la reaparición de temáticas que se remontan aún a mucho tiempo atrás, incluso hasta a la idea sarmientina en torno del arte y de la música. Uno podría intuir, observando con detenimiento el listado de piezas, un trasfondo de la mirada ética de Sarmiento, quien veía en las manifestaciones artísticas una forma de dignificar al hombre y contribuir al mejoramiento de la sociedad.[12]

Estaría este ámbito representado por una serie de piezas sinfónicas y sinfónico-corales, además de ciertas obras pianísticas y de cámara. La vía por la cual este repertorio intentó cumplir su finalidad, se desplegó en acciones pedagó-

9. También coincide la obtención en 1960 de una beca de la OEA, para viajar a Chile y tomar contacto con las actividades corales de ese país. Allí integró el jurado del "XIV Festival Coral de la Asociación de Educación Musical", organizado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Santiago de Chile. Esta actividad se enmarca sin duda en este ámbito doble de la creación y de la pedagogía musicales que desarrolló Elsa Calcagno.

10. Melanie Plesch (1996:59/60), analiza pormenorizadamente el proceso de construcción de la identidad cultural argentina y su manifestación en el campo de la música.

11. Ibidem.

12. Esto está ya trabajado por Pola Suárez Urtubey (1982: 14). Mediante la cita de los textos de Sarmiento, la autora demuestra cómo para él el arte constituía "un vehículo de ennoblecimiento social" (1982:16).

gicas no escolarizadas, pero sí claramente pensadas desde la perspectiva de intentar acercar al "pueblo"[13] a las manifestaciones de la música académica, tratando de reunirlo en torno a una serie de símbolos. El escenario en que opera esta acción educativa es pues el mismo que utiliza la música académica o culta y los medios sonoros son los heredados de esa tradición.
En tal sentido puede entenderse que las actividades de divulgación de su música que Calcagno canalizó a través de la "Asociación Argentina de Compositores" (antes llamada "Sociedad Nacional de Música") y la "Asociación Argentina de Música de Cámara" podrían estar obedeciendo –con una serie de mediaciones, claro está– a aquel objetivo político. El hecho de que estas entidades, además de organizar conciertos gratuitos, emitieran también audiciones radiales, habla de ese afán por llegar al mayor número de población posible abandonando la idea de elitismo conque normalmente se asocia al público de música culta. Asimismo, el ejercicio de la crítica musical en la prensa escrita –su columna en la revista *La Mujer* a lo largo de la década de 1940 dio cuenta de casi toda la actividad musical relevante ocurrida en Buenos Aires por esa época– constituye también una decisión de avance en busca de un público más "general", femenino, al cual debía "formárselo", sobre todo en materia de nociones y símbolos del nacionalismo musical.

El panorama de su producción, globalmente, podría pues dividirse, atendiendo a estas dos modalidades que asume su funcionalidad didáctica, en dos grandes grupos de obras:

1) El primer grupo abarca enteramente producción vocal:
   - rondas escolares y canciones para diferentes niveles de la enseñanza inicial y general básica que podrían incluso asociarse según su temática en:
     - Rondas infantiles (*Ronda para mi maestra, La ronda, Ronda Primaveral*)
     - Cuentos tradicionales (*Blancanieves, El pícaro pollito*)
     - Temas escolares (*Numeritos, Jugando con las vocales, La ovejita)*
     - Fiestas patrias destacadas del calendario escolar (*Gloria eterna a Tucumán, La casa de Sarmiento, Canción de América, El niño de Yapeyú, Canto a Buenos Aires, Himno a Mariano Moreno, A mi patria, San Martín)*
     - Temas folklóricos (*El gato de mi casa, Elogio del poncho, El regreso a mi casita, Flor del aire)*

13. El término "pueblo", está usado aquí con las connotaciones que implicó durante los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955). Sobre este tema ver: Plotkin, Mariano (1994).

- Comedias musicales infantiles, concebidas para una puesta en escena completa asignándose los roles a niños (*Boda en el jardín, El niño Maravilla*)
- Obras corales polifónicas *a capella* (*Las manitas del niñito, El caminito divino, Tierra sedienta, Despedida de la escuela*)

2) El segundo grupo abarca también mayoritariamente producción vocal, aunque también pueden incluirse algunas piezas instrumentales. Estaría destinado ya no al ámbito escolar, sino al concierto, al marco en el que se mueven los músicos profesionales. Imbuida de la normatividad propia del pensamiento positivista, la autora colabora con un repertorio que se entronca con los mismos postulados del nacionalismo de principios del siglo XX: crear una música que ayude a continuar la construcción de la idea de nación, con "fuertes connotaciones emocionales [...] que afirmen y negocien la identidad de una manera especialmente poderosa".[14]

Aquí podrían incluirse partituras sinfónico-corales, corales y algunas para grupos de cámara y para piano, con títulos verdaderamente elocuentes:

- Sinfónico-corales: como la sinfonía dramática *A una mujer...* (dedicada a Eva Perón),[15] el poema sinfónico *Nace una nación* (con textos de Vicente López y Planes, extraídos del Himno Nacional Argentino).
- Sinfónicas: la *Fantasía Argentina* para piano y orquesta, los *Tres corales argentinos* para arpa y cuerdas, las "*Dieciocho variaciones clásicas pampeanas*", para piano y orquesta.
- Cámara: las *Impresiones de las sierras de Córdoba* para soprano solista y conjunto de cámara, las *Tres piezas características argentinas* para violín y piano, etc.
- Piano: *Primera y Segunda Suite infantil* (piezas didácticas para pequeños pianistas), *Zambita, Poema de zamba, Doce preludios* (seis dedicados sólo para la mano izquierda), *Dos milongas*.

De este conjunto, tres obras sinfónicas fueron estrenadas en el Teatro Colón durante la década de los dos primeros gobiernos peronistas. En cambio, su producción teatral alcanzó escasa difusión o permanece inédita.

Hasta aquí, nuestra visión de conjunto de los alcances de la producción de Elsa Calcagno. Compréndase que se trata sólo de una aproximación a su obra, con el objeto de orientar luego una lectura atenta del catálogo.

La compositora ocupó en los últimos años de su vida, un cargo titular en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores, falleciendo en Buenos Aires el 25 de marzo de 1978, a la edad de 73 años.

14. Baily (1994:48) Citado por Melanie Plesch (1996: 59).

15. Estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires el 17-8-1953. Puede verse Mansilla 2001.

Catálogo de Obras de Elsa Calcagno[16]

MÚSICA PARA ESCENA

- ***El rosal de las ruinas.*** *Drama lírico.* (1934) Partes: un acto. Texto: Belisario Roldán. Estr: Buenos Aires. 23-12-1934. Salón "La Quena". Fragmentos de la última escena: Luisa Fernández (mezzo-soprano), Elsa Calcagno (p). Partitura perdida. El estreno fue la XVII Audición de 1934, de la Agrupación Artística Cultural "La Quena". Tampoco se conserva la reducción para canto y piano. En el programa del estreno dice que se trata de un drama lírico en un acto y que los fragmentos escuchados "pertenecen al trabajo que la hizo acreedora al título final, en sus estudios de composición".
- ***Postreras Visiones.*** *Poema sinfónico-coreográfico.* (1936) Formación: 2.2(1).2.2-4.2.3.1- timb, arp, p, cu, barítono sol. MS en SADAIC. Existe reducción para piano, de la autora.
- ***Boda en el jardín.*** Comedia musical infantil. (c.1939) Texto: Julia Bustos. Estr: Buenos Aires. 26-11-1939. Teatro Nacional de Comedia. Alumnas de la escuela nº 2 del C.E. XVIII. Dir: Josefa Torrado. MS en SADAIC. El estreno estuvo organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara.[17]
- ***El arroyo de las tres hermanas.*** *Ballet.* (1942/43) Partes: 1 acto y 4 cuadros. Formación: 2.2.2(1).2(1)-4.3.3.1- timb, perc, arp, p, cel, cu. Argumento de Fernán Silva Valdez. MS en SADAIC. Existe reducción para piano, de la autora. Basado en "Canciones y danzas argentinas".
- ***El niño maravilla.*** *Comedia musical infantil.* (1964) Texto: María Alicia Domínguez. MS en SADAIC de la reducción para piano. Dedicada a Blanca de la Vega.
- ***El folklore tiene un alma.*** *Ballet.* (1964) Partes: 1) Amanecer en el Altiplano. 2) Cueca. 3) Bailecito. 4) Carnavalito. Formación: 1.1.1.0-0.1.0.0- timb, p, 3 bandoneones, cu. MS en SADAIC. Existe reducción para piano, de la autora.

16. En la manera de volcar los datos, seguimos las pautas generales que tienen los catálogos de García Muñoz. También tomamos de esta investigadora las formas de abreviaturas, que son casi las más frecuentes (ver catálogo de Luis Gianneo. García Muñoz 1994: 77). En la medida de las posibilidades se ha guardado el orden cronológico dentro de cada género, consignando fecha exacta, aproximada o s/f cuando no se conservan datos. En los casos en que se desconoce la fecha exacta de composición, se ha tomado como año orientativo el de edición o el de estreno. En "Estreno" se han consignado, en algunos casos, audiciones radiales, previas al estreno en versión de concierto.

17. En adelante se la cita siempre como AAMC.

ORQUESTA

- ***Siete bocetos sinfónicos de expresión.*** (1936) Partes: 1) Dolor. 2) Recordar. 3)Alegría. 4) Tristeza. 5) De acero. 6) Misticismo suplicante. 7) Rebelión. Formación: 2(1).2.2.2-4.3.3.1- timb, perc, p, 2 arp, cu. Dedicados a Juan José Castro. Estr.:[18] Buenos Aires, Teatro Ateneo, 4-8-1940. Orquesta Filarmónica Metropolitana. Dir: Kurt Palhen. Sopr.: Moner. MS en SADAIC.
- ***Plenilunio en un Balneario del Río de la Plata.*** (1938) Formación: 2(1).2.2(1).2-4.3.3.1- timb, perc, p, cel, arp, cu. Estr.:[19] Buenos Aires, Salón Lago Di Como, 7-6-1939. Escuela del Conjunto Orquestal Miguel Gianneo. Dir.: Bruno Bandini. MS en SADAIC.
- ***Preludio y Cuatro danzas argentinas.*** (1943) Partes: 1) Preludio. 2) Zamba. 3) Milonga. 4) Gato. 5) Pericón. Formación: 2.2.2.2-4.3.3.1- timb, perc, arp, cel. o p, cu. Estr: México, 4-5-1944. Orquesta de la Universidad Nacional de México. Dir: José Vázquez. MS en SADAIC. Estos números constituyen la suite del ballet *El arroyo de las tres hermanas.*
- ***Poema a Córdoba ausente.*** (1953) Formación: 2(1).2.2.2-4.3.3.1- timb, perc, cel, arp, cu. o: Mario Mende Brun. Estr.: Buenos Aires, Teatro Politeama, 26-10-1951. MS en SADAIC.
- ***Sinfonietta.*** (1953) Partes: 1) Andante espressivo. Allegro spiritoso. 2) Andante coral. 3) Allegro ritmico. Formación: 2.2.2.2-2.2.0.0- timb, 2 orq. cu. Estr: Paraná (Entre Ríos), 8-11-1972. Orquesta Sinfónica de Paraná. Dir: Oscar Giudice. MS en SADAIC. Existe reducción para dos pianos, de la autora.
- ***Variaciones orquestales.*** (1954) Formación: 2(1). 2(1). 2(1). 2- 4.3.3.1- timb, perc, arp, cel, cu. MS en SADAIC.
- ***Suite sinfónica*** (1954) Partes: 1) Introducción. Fantasía. 2) Lied. 3) Scherzo. Formación: 2(1). 2(1). 2(1). 2(1)- 4.3.3.1- timb, perc, cel, p, arp, cu. Estr: Buenos Aires, 19-9-1954, Teatro Colón. Orquesta sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Dir: Roberto Kinsky. MS en SADAIC.
- ***Suite de primavera.*** (1960) Partes: 1) Preludio pastoral. 2) A la hora del crepúsculo. 3) De la noche al día. 4) Vida y acción. Formación: 1.1.1.1-0.0.0.0- arp, cel, p, cu. Estr.:[20] Buenos Aires, Aula Magna de la Facultad de Medicina, 22-5-1960. Orquesta de Cámara de LRA Radio Nacional. Dir.: Enrique Sivieri. Otras ejecuciones: Mar del Plata, 1965. Orquesta sinfónica de Mar del Plata. Dir: Néstor Romano; Teatro Colón de Buenos Aires, 9-11-1973. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir: Jorge Fontenla. Las maderas intervienen como solistas, una en cada número. MS en SADAIC.

18. Datos de estreno facilitados por el musicólogo Julio Palacio.
19. Idem nota anterior.
20. Idem.

- ***Capricho criollo***. s/f. Formación: 2(1).2(1).2(1).2(1)- 4.3.3.1- timb, perc, cel, arp, p, cu. Estr.:[21] Buenos Aires, Facultad de Derecho, 18-12-1952. Orquesta de Radio del Estado. Dir.: Bruno Bandini. MS en SADAIC.
- ***Preludio pampeano***. s/f. Formación: 1.1.1.1-1.0.0.0- arp, p, 4 bandoneones, cu. Existe transcripción de la autora, para vn, vc y p. Estr.:[22] Buenos Aires, Dirección Nacional de Bellas Artes, 20-11-1941. Orquesta de la AAMC. Solista: Juan de Dios Filiberto. MS en SADAIC.

ORQUESTA CON CORO

- ***Sinfonía dramática ("A una mujer...")*** (1953) Formación: 2(1).2.2(1).2-4.3.3.1- timb, perc, cel, arp, co. sol(s):SCTB, cu. Texto: Mario Mende Brun. Estr: Buenos Aires, teatro Colón, 17-8-1953. Orquesta de la Ciudad de Buenos Aires. Dir: Bruno Bandini. Sol(s): Amanda Cetera, Noemí Souza, Nino Falzetti, Carlos Feller. Coro Lagun Onak preparado por Luis de Mallea. MS en SADAIC. Obtuvo el premio Universidad Nacional de Córdoba en el concurso "El arte glorifica a Eva Perón", organizado por la Municipalidad de Córdoba.
- ***Nace una nación.*** *Poema sinfónico coral.* (1965/66) Partes: 1) Lucha por la emancipación. 2) Epílogo triunfal de los criollos y nace una nación. Formación: 2(1).2.2(1).2-4.3.3.1- timb, perc, arp, cel, cu. Coro: SCTBB. Texto: Vicente López y Planes (fragmentos del Himno Nacional Argentino). MS en SADAIC. En 1966 obtuvo el premio de la Municipalidad de San Martín, en un concurso realizado en ocasión del sesquicentenario de la Independencia Argentina.
- ***Tedeum.*** (1974) Formación: co. coni. cu. org. Textos: litúrgicos católicos. Estr: Buenos Aires, Catedral Metropolitana, 9-7-1975. Coro polifónico de Ciegos. Dir: Ladislao Scotti. Org: Norberto Grosso. MS en SADAIC.

ORQUESTA CON SOLISTA

- ***Concierto en do menor para piano y orquesta.*** (1934) Formación: 2.2.2.2-2.2.2.0- timb, p, cu. Estr: Buenos Aires, Teatro Nacional de Comedias, 4-8-1935. Orquesta Sinfónica Femenina. Dir: Joaquín Clemente. Sol: Roberto Locatelli. MS en SADAIC. Existe reducción para dos pianos, de la autora (1940).
- ***Exaltación lírica.*** (1935). Formación: 2.2.2.2-2.0.0.0- timb, perc, cel, arp, cu, sopr. sol. Texto: Dalmira Elena Calcagno. MS en SADAIC.

21. Idem.
22. Idem.

- ***Fantasía Argentina.*** (c. 1942). Formación: p. y orq. Estr: Buenos Aires, Biblioteca del Consejo de Mujeres, 3-8-1942. Orquesta de cámara de la APO.[23] Sol: N. Latzke. Dir: Bruno Bandini. Partitura perdida.
- ***Dieciocho variaciones clásicas pampeanas.*** (c. 1942). Formación: 2.2.2.2-2.2.0.0- timb, cu, p. sol. (mano izquierda). MS en SADAIC. Existe reducción para dos pianos, de la autora. Estr.:[24] Buenos Aires, Teatro El Nacional, 5-8-1946. Orquesta Sinfónica de Buenos Aires. Dir.: Florián. Sol.: N. Latzke.
- ***Tres corales argentinos.*** (c. 1947). Formación: cu. y arp sol. Estr.: La Plata (Bs. As.). Teatro Argentino, 14-6-1947. Dir: Carlos Floriani. ed.. EAM (también MS en SADAIC) Ejecutada en Viena bajo la dirección de Kurt Pahlen el 20-3-1948.
- ***Concierto en do menor para cello y orquesta.*** (1950) Partes: 1) Andante maestoso. Allegretto. 2)Madrigale. 3) Allegro con brio. Formación: 1.0.1.0-0.0.0.0- arp. cu., vc. sol. Estr: Buenos Aires, teatro Colón, 25-11-1950. Orquesta Sinfónica de Buenos Aires. Dir: Washington Castro. Sol: José Puglisi. MS en SADAIC. Existe transcripción de la autora del *Madrigale*, para vc. y p. y también para cuart. gui.
- ***Concierto para dos violines y arpa.*** (1962) Partes: 1) Andante espressivo. 2) Interludio, 3) Ricercare. Formación: cu, 2 vn. sol(s) y arp.sol. MS en SADAIC. El *Interludio* está transcripto por la autora para vn.y p.(1963) Estr.: Buenos Aires, Teatro Gral. San Martín, 25-5-1975. Orquesta Juvenil de Radio Nacional. Dir: Washington Castro. Sol: A. Varady y F. Calavani (violines), H. Perín (arpa).

CONJUNTO DE CÁMARA

- ***Sonata en mi menor.*** (1933) Partes: 1) Andante brioso. Allegretto. 2) Andante espressivo. 3) Rondó. Allegretto giocoso. Formación: vn. y p. Estr: Buenos Aires, Salón de Actos del Conservatorio Nacional, 15-6-1933. No se conocen los intérpretes. MS en SADAIC. El estreno contó con auspicio de la Asociación Profesorado Nacional de Música.
- ***Cuarteto romántico o Cuarteto Breve.*** (1936) Partes: 1) Andante maestoso, Allegro con brio. 2) Serenata romántica. 3) Allegro con spirito. Formación: 2 vn. va. y vc. Estr: Buenos Aires, Teatro Nacional de Comedia, 12-9-1937. Cuarteto Singakademie de Buenos Aires: Eduardo Acedo y Héctor Senez (vn), Libero Guidi (va) y Ernesto Cobelli (vc). MS en SADAIC. El verdadero

23. Idem.
24. Idem.

estreno se realizó en Montevideo el 12-6-1937, en el SODRE. En ambos casos tuvo auspicio de la AAMC.

- ***Impresiones de las sierras de Córdoba.*** (1938) Partes: 1) Canción. 2) Manantiales. 3) Cabalgata a La Calera. 4) Crepúsculo. 5) Noche en la sierra. Formación: 2 vn. va. vc. y p. Estr: Buenos Aires, Teatro Nacional de Comedia, 23-10-1938. León Fontova y Juan Ghirlanda (vn). Manuel del Olmo (va). Luciano de María (vc). Elsa Calcagno (p). MS en SADAIC. Organizado por la Asoc. Arg. de Mús. de Cámara. El 12-9-1937 fue estrenado en el Teatro Nacional de Comedia un *Tríptico serrano* para quinteto (cuart. cu. y p.) integrado por los números: 1) Canción. 2) Crepúsculo en la sierra. 3) Nocturno en la sierra. Los intérpretes fueron el Cuarteto Singakademie de Buenos Aires: E. Acedo y Héctor Senez (vn), Libero Guidi (va), Esnesto Cobelli (vc), y la autora al piano. Por la similitud de los títulos con los de *Impresiones de las sierras de Córdoba*, creemos que se trata de una primera versión que después se transformó y completó, resultando finalmente la obra aquí catalogada.
- ***Campo de Buenos Aires.*** (1953) Partes: 1) Paisaje. 2) Aleteos. 3) Cielo encendido. 4) La voz de la tierra. 5) Evocación. Formación: fl. clar. arp. o p. cuart.cu. y sopr. sol. Texto: Juan Bautista Grosso. MS en SADAIC. Grabada en LRA Radio Nacional en octubre de 1971: Perla Lavari (canto), A. Scholz y V. Ricci (vn), C. Gianna (va), J. Puglisi (vc), P. Bragato (fl), R. Lavechia (cl.) C. Manso (p).
- ***Tres piezas características argentinas.*** (1953) Partes: 1) Tarde serena. 2) Alto Paraná. 3) Valle del zonda. Formación: vn. y p. Estr: Buenos Aires, LRA Radio Nacional, 13-8-1970. Alexander Scholz (vn),Carlos Manso (p). ed. RIa (1955). Digitada por José Lépore. Existe transcripción para piano sólo de *Valle del Zonda* (RIa. 1953).
- ***Madrigal.*** (1954) Formación: vc. y p. MS en SADAIC. Existe transcripción para cuart. gui., de la autora, dedicada a María Esperanza Pascual Navas (1963). Es reducción del 2º mov. del Concierto para vc. y orq.
- ***Wayra Mujyo.*** (1964) Formación: vn. y p. MS en SADAIC.
- ***Impromptu y Toccata.*** (1966) Formación: vc. y p. MS en SADAIC. Existe transcripción para vn. y p. Estrenada en 1969 por A. Scholz (vn) y Carlos Manso (p) en un concierto de la Asociación Argentina de Compositores.[25]
- ***Pastoral Criolla.*** (1966) Partes: 1) Amanecer en el campo. 2) Milonga campera. 3) Poema de zamba. 4) Gato. 5) Atardecer en el campo. 6) Nocturno. Formación: vn. vc. y p. Estr: Buenos Aires, Aula Magna de la Facultad de Medicina, 28-8-1971. Trío Santa Cecilia: Almah Melgar (p), Rosa Iglesias (vn) y Enrique Avolio (ob). MS en SADAIC. Los datos del estreno corres-

25. En adelante se la cita como la AAC.

ponden a una versión para vn. ob. y p. El nº 3, *Poema de zamba,* es original para piano.

- ***Cuarteto nº 2.*** (1968) Partes: 1) Andante espressivo. Allegretto. 2) Impromptu. 3) Toccata 4) Moto perpetuo. Formación: 2 vn. va. y vc. Estr: Buenos Aires, Salón Dorado del Consejo Deliberante,16-10-1968. Cuarteto Corelli: S. Cambón y P. Bonderewsky (vn), M. Lambli (va) J. Iacuna (vc). Organizado por la AAC. MS en SADAIC.
- ***Acuarelas norteñas.*** (1970) Partes: 1) Preludio del amanecer. 2) Bailecito. 3) Cueca norteña. 4) Carnavalito. 5) El regreso a mi casita. Formación: Cuart. de fl. dulces con canto y perc. optativos. Estr: Buenos Aires, 22-10-1971. s/d. ed. Ria (1973). Revisada por Alberto Devoto. EL nº 5, también figura en canto y piano.
- ***Me parece estar soñando...*** (c. 1970) Formación: cuart. gui. Estr: Buenos Aires, Biblioteca Argentina para Ciegos, 21-11-1970. Cuart: H. Martínez, A. Bortz, J. Kalas, L. Morelli. Dir: María Esperanza Pascual Navas. MS. en SADAIC. Original para co. Dedicada a Ma. Esperanza Pascual Navas.
- ***Sonata para violoncello y piano.*** (1973) Partes: 1) Andante maestoso. Allegretto. 2) Andante expresivo. 3) Allegro a capriccio. Estr: Buenos Aires, Teatro Gral. San Martín, 8-11-1974. Luciano de María (vc), María Luisa Ritterstein (p). MS en SADAIC. Dedicada a José Puglisi.
- ***Suite de los lejanos tiempos.*** (c. 1975) Partes: 1) Serenata ante tu ventana. 2) Minuet de los peinetones. 3) Cielito de amor. Formación: vn. y p. Estr: Buenos Aires, 3-11-1975. Almah Melgar (p) y Enrique Avolio (ob). MS en SADAIC. Los datos de estreno corresponden a una versión para ob. y p.
- ***Cuatro piezas.*** (c. 1976) Partes: 1) Introducción. 2) Moto perpetuo. 3) Preludio Coral. 4) Toccata. Formación: 3 vc. Estr: Buenos Aires, Biblioteca Argentina para ciegos, 6-11-1976. Carlos Nozzi, Carlos Francia y Lidia Martín (vcs). ME en SADAIC. Los nº 2 y 4 son transcripción de los nº 3 y 4 del Cuarteto de cuerdas nº 2.
- ***Jesús, tu amigo, te dice...*** (1977) Formación: recitante, fl. dulce y gui. Texto: Mario Rabossi. MS en SADAIC.
- ***Nocturno.*** s/f. Formación: vn. y p. MS en SADAIC.
- ***Recitativo y Danza.*** s/f. Formación: cl. y p. MS en SADAIC.
- ***Zapateado.*** s/f. Formación: 2 p. MS en SADAIC. Dedicado a Almah y María Melgar.
- ***Triste.*** s/f. Formación: 2 p. MS en SADAIC. Dedicado a Almah y María Melgar.

CANTO Y PIANO

- ***Bajo el jazmín del país...*** (1938) Texto: Raquel Adler. MS en SADAIC.
- ***Ayer y hoy...*** (1938) s/d. Partitura perdida.

- ***Rima.***(1938) Texto: Strecheth (traduc. de Cavasso). MS en SADAIC. Existe transcripción para canto y orq: 2.2.2.2-2.0.0.0- timb.arp.cu.
- ***Casita de mis recuerdos.*** (c. 1938) Texto: Elena Serrey de González Bonorino. ed. RIa (1938). Dedicada a Corina Henríquez de Lima.
- ***Poema del sembrador.*** (c. 1939) Texto: Constancio Vigil (traducción al inglés: De Barcia) ed. RIa (1939). Dedicada a Constancio Vigil y Félix Real Torralba. Consta también la letra en inglés.
- ***Umbrales del mar.*** (1939) Partes: 1) Mar. 2) Caracol. 3) Gaviota, pico cruel. 4) Chingolo ante las espumas. 5) Unica vela. 6) Pescadores. 7) Desciende buzo. 8) Marinero. 9) El faro. Texto. Arturo Vázquez Cey. Estr: Buenos Aires, LRA Radio Nacional, s/f. Emilse Zulberti (cto). Valentín Elcore (p.) MS en SADAIC. Dedicadas a la ciudad de Mar del Plata.
- ***Tres poemas dramáticos.*** (1939). Partes: 1) Sueños negros. 2) Dulces recuerdos. 3) Tortura. Texto: Juan Bautista Grosso. Nº 1: ed. Lottermosser. Nº 2 y 3: MS en SADAIC. Transcripciones: *Sueños negros*: canto y orq: 1.1.1.1-cu. Dedicada a Esther Duce y Yascha Galperin. *Dulces recuerdos:* canto y orq: 2.2.2.2-2.0.0.0- timb. arp. cel. cu. (1975).
- ***La ronda.*** (c.1939) Estr: Buenos Aires, Teatro Nacional de Comedias, 26-11-1939. Coro del Conservatorio Nacional de música y arte escénico. Dir: Oscar Beltrán. Piano: Elsa Calcagno. MS en SADAIC. Organizado por la AAMC. Canción escolar.
- ***Tu secreto.*** (1939) Texto: Evaristo Carriego. Ed.: AAMC (1940). Obtuvo el premio del "Primer concurso anual de Canción Argentina" (1938/9), organizado por la AAMC. Dedicada a Ramón Pardal.
- ***Canción de América.*** (c.1942) Texto: Enrique Guillermo Lobo. ed. Lottermosser (1949, 2ª edic.) Dedicada a Pedro Sofía. Canción escolar.
- ***Flor del aire.*** (1941) Texto: Antonio Lamberti. ed. Lottermosser (1942). Dedicada a Angel Mardogueo Torres. Canción escolar aprobada por el Consejo Nacional de Educación.[26]
- ***Ronda para mi maestra.*** (c. 1942) Texto: Juan Bautista Grosso. Estr: Buenos Aires, LRA Radio Nacional, c.1970. Audición nº 674 de la AAC. Perla Lavari (canto) E. Calcagno (p). ed. Lottermosser (1968, 2ª edic.) Dedicada a Josefa Torrado. Canción escolar aprobada por el CNE.
- ***Numeritos.*** (c. 1944) Texto: Adelina Toledo de Alberdi. ed. Lottermosser (1946). Canción escolar aprobada por el CNE (1944).
- ***Despertar.*** (c. 1945) Texto: Hilda Pina Shaw. MS en SADAIC.
- ***Ronda primaveral.*** (c. 1945) Texto: Enrique Lobo. ed. Ricordi (1945). Canción escolar teatralizada: comedia musical para jardín y primaria.

26. De aquí en adelante, utilizo CNE para "Consejo Nacional de Educación".

- ***La parra quebrada.*** (c. 1946) Texto: Juan Bautista Grosso. ed. RIa (1946). Dedicada a Angelina Mayol.
- ***La canción del bosque*** *(Blancanieves).* (c. 1947) Texto: Julia Bustos. Estr: Buenos Aires, Teatro Fénix, s/f. Coro de la Escuela nº 2 del Consejo Escolar XVIII. ed. Lottermosser (1947). Dedicada a María Luisa Alberti. Canción-comedia para niñas, aprobada por el CNE.
- ***Lo que yo quiero...*** (c. 1949) Texto: Pedro B. Palacios. ed. Saraceno (1949). Dedicada a Julia Usoz y Vieri Fidanzini.
- ***Cariñito.*** (1950) Texto: Rafael Jijena Sánchez. Estr: Buenos Aires, Salón de Actos de las Salas Nacionales, 1-9-1970. Perla Lavari (canto). Donato Oscar Colacelli (p). ed. Lottermosser (1950). Dedicada a Angel Lesser. Canción escolar aprobada por el CNE. Existe transcripción para canto, piano y flauta dulce.
- ***Dos cantos de Navidad.*** (1953) Partes: 1) Hoy en el mundo ha nacido... 2) El caminito divino. Texto. Juan Bautista Grosso. MS en SADAIC. Existe transcripción para coro.
- ***Madre Vidalitay.*** (1953) Texto: Fernán Silva Valdez. ed. RIa (1953). Referida a su madre. Existe transcripción para canto y orq. ca.: 1.1.1.0- p. cu. Dedicada a María Román.
- ***Cantar para un atardecer en la sierra.*** (1958) Texto: José María Fontova. Estr: Concepción del Uruguay (Entre Ríos), Salón Amigos de la Música, 17-6-1978. Perla Lavari (canto). Miguel Angel Restilo (gui). MS en SADAIC. Existe transcripción para canto y guit (febrero, 1978). Datos de estr. corresponden a ésta.
- ***Madrecita.*** (c. 1959) Texto: Arturo Capdevila. Estr: Buenos Aires, LRA Radio Nacional, c. 1970. Audición 674 de la AAC. Perla Lavari (canto) E. Calcagno (p). ed. Lottermosser (1959). Canción escolar aprobada por el CNE. Dedicada a María Celia Pechieu.
- ***Gloria eterna a Tucumán.*** (c.1959) Texto: Juan Bautista Grosso. ed. Lottermosser (1959). Canción escolar aprobada por CNE. Dedicada a Oreste Salio y Amelia Bonifacino.
- ***Jugando con las vocales.*** (1960) Texto: María Alicia Domínguez. ed. Lottermosser (1960). Canción escolar aprobada por el CNE. Dedicada a María Esther Oyuela de Fernández.
- ***Tres poemas gallegos.*** (c. 1960) Partes: 1) Amores cativos. 2) Sin niño 3) Ti ante mañan eu. Texto: Rosalía de Castro. MS perdido. Obtuvo el premio del Centro Gallego de Buenos Aires en 1960. Existe versión para coro femenino. (MS en SADAIC) Existe también transcripción coral e instrumental: 1(1).1.1.1-1.0.0.0-p, coro: SCTBB, Inédita, extraviada.
- ***La casa de Sarmiento.*** (c. 1961) Texto. María Alicia Domínguez. Estr: Buenos Aires. 7-8-1961. Radio Provincia. María Román (canto). E. Calcagno (p).

ed. Lottermosser (1961). Canción escolar aprobada por el CNE. Dedicada a Clotilde Sabattini de Barón Biza.

- ***La primavera.*** (1961) Texto: María Alicia Domínguez. ed. Lottemossser (1962).Canción escolar aprobada por el CNE. (1961). Dedicada a Patricia Rabossi.
- ***A dos claveles.*** (1965) Texto: Mario Rabossi. MS en SADAIC.
- ***El niño de Yapeyú.*** (1965) Texto: Juan Bautista Grosso. MS en SADAIC. Canción escolar aprobada por el CNE.
- ***Angustia.*** (1966) Texto: Mario Rabossi. MS en SADAIC.
- ***Elogio del poncho.*** (1967) Texto: Julia Bustos. Estr: Buenos Aires, LRA Radio Nacional, c.1967. María Román (canto), E. Calcagno (p). MS en SADAIC. Dedicada a María Román.
- ***Canto a Buenos Aires.*** (1967). Texto: María Alicia Domínguez. Estr: Buenos Aires, Asociación Cristiana de Jóvenes, c. 1967. María Román (canto). Freddi Rabasio (p). MS en SADAIC. Canción escolar. Dedicada a María Román.
- ***Las tres lágrimas.*** (1968) Texto: Elvira Ferraría Acosta. MS en SADAIC.
- ***Cuando de noche regreso...*** (1969) Texto: Mario Rabossi. Estr: Buenos Aires, Teatro Gral. San Martín, c.1970. María Román (canto), Enrique Orta Nadal (p). MS en SADAIC. Dedicada a María Román.
- ***Ángelus.*** (1970) Texto: Arturo Marasso. Estr. Buenos Aires, Centro Cultural Gral. San Martín, 25-9-1981. Asociación Argentina de Compositores. Perla Lavari (canto). Angela Asismondi de Robert (p). MS en SADAIC. Hubo una versión anterior, estrenada en la Biblioteca Argentina para ciegos (21-11-1970) por Perla Lavari, que fue anulada por la autora.
- ***Gloria al Gral. San Martín.*** (c. 1970) Texto: María Manes. Estr: Buenos Aires, LRA Radio Nacional, c. 1970. Audición 674 de la Asoc. Arg. de Compositores. Perla Lavari (canto). E. Calcagno (p). MS en SADAIC. Canción escolar.
- ***El regreso a mi casita.*** *Vidala.* (1970) Texto: Marta Giuliano. MS en SADAIC. Canción escolar. Corresponde al nº 5 de *Acuarelas norteñas* para conjunto de cámara.
- ***El gato de mis pagos.*** (c. 1970) Texto: Anónimo. Estr: Buenos Aires. c. 1970. Club Español. María Román (canto). E. Calcagno (p). Existe transcripción para canto, p. y flauta dulce, la cual fue estrenada el 14-11-1974 en Salón de las Fuerzas Armadas: Perla Lavari (canto), E. Calcagno (p) y Alberto Devoto (fl. dul.). Dedicada a María Román.
- ***Seis cantos de amor.*** (c. 1975) Partes: 1) Yo te veo. 2) Eclipse. 3) Cajita de música. 4) Búsqueda. 5) Tronco de agua. 6) Quiero para tí. Texto: Mario Rabossi. Estr: Buenos Aires, 20-10-1975. Asoc. Arg. de Comp. Perla Lavari (canto) Juan Carlos Biondo (p). MS en SADAIC. *Cajita de música* se estrenó un año después: 6-11-1976 en Biblioteca Argentina para ciegos: Perla Lavari (canto) y E. Calcagno (p).

- ***Oda elegíaca a Santa Cecilia***. s/f. Texto: Juan Ramón Giménez. MS en SADAIC. Con una segunda voz opcional. Existe transcripción para coro a 5 voces: SMTBB.
- ***Dentro de tus llagas, escóndeme...*** s/f. Texto: s/d. MS en SADAIC.
- ***Tu nombre***. s/f. Texto: Rigel (¿). MS en SADAIC.
- ***El pícaro pollito.*** S/f. Texto: s/d. ed. Lottermosser. Canción escolar. Partitura perdida.
- ***Noche de lluvia***. s/f. Texto: Rosita de la Torre. MS en SADAIC.
- ***La herida***. s/f. Texto: Jorge Mar. MS en SADAIC. Existe transcripción para canto y orq: 1.1.1.0- cel.cu.
- ***Himno a Mariano Moreno*** s/f. Texto: Enrique González Trillo y Ortiz Behety. MS en SADAIC.
- ***A mi patria.*** s/f. Texto: Guillermo Stok. MS en SADAIC. Canción escolar para 3º a 6º grado del nivel primario.
- ***Alegrías del verano.*** s/f. Texto: María Alicia Domínguez. MS en SADAIC. Canción escolar.
- ***San Martín***. s/f. Texto: s/d. MS en SADAIC. Canción escolar para nivel inicial y primer grado.
- ***Mburucuyá.*** s/f. Texto: s/d. ed. Lottermosser. Canción escolar. Partitura perdida.
- ***La ovejita.*** s/f. Texto: María Alicia Domínguez. ed. Lottermosser. Canción escolar. Partitura perdida.
- ***La torta de cumpleaños.*** s/f. Texto: María Alicia Domínguez. MS en SADAIC: Canción escolar.
- ***Muñequita preciosa.*** s/f. Texto: María Alicia Domínguez. MS en SADAIC. Canción escolar para 2º y 3º grado.

COROS A CAPELLA

- ***Seis consejos de Martín Fierro.*** (1952) co. Texto: *Martín Fierro,* de José Hernández. MS en SADAIC.
- ***Me parece estar soñando...*** *Estilo* (1962) Dos versiones: SMC y SCTB. Texto: L. P. de De la Cárcova. MS en SADAIC. Aparte de estas dos versiones corales, existe transcripción para gui. y para cuarteto de gui.
- ***Despedida de la escuela.*** (1963) cofe. Texto: Sor. Ana María. MS en SADAIC.
- ***Las manitas del niñito.*** (1965) cofe. Texto: Gina Morillo. ed. Randolph (1966). Existe reducción para una voz y p. estrenada por LRA radio Nacional (c.1970): Perla Lavari (canto) y la autora en piano, inédita.
- ***Tierra sedienta***. Vidala. s/f. co. Texto: Juan Ramón Luna. MS en SADAIC.
- ***El caminito divino***. s/f. co. Texto: Juan Bautista Grosso. MS en SADAIC. Es el segundo de *Dos cantos de Navidad* para canto y p.

INSTRUMENTOS SOLISTAS

PIANO

- ***Poema íntimo.*** (c. 1937) Partes: 1) Introducción. 2) Recitativo. 3) Tumultuoso. 4) Nostálgico. MS en SADAIC.
- ***Dos Milongas.*** (c.1940) Partes: 1) Milonga estilizada. 2) Milonga campera. Estr: Buenos Aires, Teatro del Pueblo, 29-6-1940. Carmen Masferrer. El nº 1 ed. RIa (1952), el nº 2 MS en SADAIC. Dedicadas a Carmen Masferrer.
- ***Sonatina quasi una fantasia.*** (1945) Partes: 1) Andante maestoso. Allegretto. 2) Preludio coral. 3) Toccata. Estr: Buenos Aires, Salón "La Peña" (Agrupación de Gente de Arte y Letras), 8-5-1937. Josefina Prelli (p). MS en SADAIC. La obra fue finalista en 1955 en el *"VI Concorso internazionale di musica B.B. Diotti"* en Vercelli (Italia). Al estreno citado, de carácter más bien privado, siguió la ejecución en el Teatro Nacional de Comedia: 12-9-1937, por Magdalena García Robson (p).
- ***Zambita.*** (1947) ed. RIa (1947).
- ***Doce Preludios.*** (1950) ed. RIa (1950). Inspirados "en modalidades rítmicas y melódicas del cancionero criollo". Seis de estos preludios están escritos sólo para la mano izquierda.
- ***Coral Variado.*** (c.1950) MS en SADAIC. Homenaje a Juan Sebastián Bach en el segundo centenario de su muerte. Existe transcripción para piano a 4 manos (1950).
- ***Los naranjales.*** (1958) ed. RIa (1958). Dedicado a Amparis Bordes. Es un "aire de zapateado del Litoral".
- ***Tres intermezzi.***(1959) ed. RIa (1962). Dedicados: 1) a Susana Ridilenir. 2) a Carmen Masferrer y Hebe Noguera. 3) A Ana María Trenchi.
- ***Primera Suite infantil. Penas y goces infantiles.*** (1961) Partes: 1) Al trote de mi petizo. 2) Paseo en bote. 3) Castillos en la arena. 4) Arrorró a la muñeca enferma. 5) Mi canario. 6) Marcha fúnebre a mi perrito muerto. 7) Cajita de música. 8) Primera comunión. 9) Cazando mariposas. ed. Randolph (1965). Dedicadas a los niños Aquiles Roggero y Mónica Stirpari.
- ***Poema de zamba.*** (1964) MS en SADAIC. Existen 2 transcripciones: para trío y para vn. y p.(1964)
- ***Segunda Suite infantil. Imágenes interpretativas para los pequeños pianistas.*** (1967) Partes: 1) Mientras yo duermo, el grillo canta en la noche. 2) Cuando a la mañana me despierta el canto de los pájaros y el arrullo de las palomas. 3) Querida abuelita? Dónde estás? En el cielo sentada en aquella luminosa estrellita...? 4) Mi trompo. 5) Jugando con mi perrito. 6) Cambio de guardia en la Casa de Gobierno. Marchan los gallardos granaderos. 7) Jugando en el sube y baja. 8) Paseando en la Costanera. 9) Recuerdo el reloj cu-cu cuando daba las horas en la casa de la abuela. 10) Torta de cumpleaños. 11) A

mi gatito le gusta dormir la siesta. 12) El periconcito que bailan mis muñecas. 13) Zambita para los cinco dedos. MS en SADAIC.

- ***Partita.*** (1976) Partes: 1) Preludio coral. 2) Interludio. 3) Toccata. MS en SADAIC.

GUITARRA

- ***Me parece estar soñando..*** *(estilo).* (c.1958) ed. RIa. Revisada por María Luisa Anido. Dedicada al mayor Américo F. Perrotta. Original para coro. Existe también transcripción para cuart. gui.
- ***Sonatina.*** (1960) Partes: 1) Andante maestoso e cantabile. 2) Andante espresivo. 3) Allegretto spiritoso. Estr: Santa Fe, Mozarteum de Santa Fe, 3-7-1971. Irineo Cuevas (gui.) ed. Randolph (1965). Dedicada a Luis Costa y Nelly Menotti, los revisores. En 1963 fue premiada por la *Asociación Tárrega* de Rosario (Santa Fe).
- ***Siete improvisaciones.*** (1968) MS en SADAIC. Revisada y digitada por Nelly Menotti. Existe transcripción para vn. y gui. Estr: Buenos Aires, Biblioteca Argentina para Ciegos. c.1968. María Isabel Siemers (gui.)

ÓRGANO

- ***Toccata.*** (1975) MS en SADAIC. Existe transcripción arp.

VIOLÍN

- *Sonata.* (1969/70) Partes: 1) Deciso, con brio. 2) Tema con variaciones. Estr: Buenos Aires, Asociación Cristiana de Jóvenes, 5-10-1970. Audición nº 690 de la AAC. Alexander Scholz (vn). MS en SADAIC. Dedicada a Pascual Rabossi. Revisada por Alexander Scholz. Grabada por él, para LRA Radio Nacional (1970).

ARPA

- ***Toccata.*** (1976) MS en SADAIC. Original para org.

FLAUTA DULCE

- ***Tres preludios bucólicos.*** (1974) Partes: 1) Primaveral. 2) Nocturnal. 3) Ronda de los pájaros. MS en SADAIC. Dedicados a Alberto Devoto. El nº 1 es para flauta dulce soprano, el nº 2 para flauta contralto y el 3º para flauta dulce sopranino.

Ana Carrique

Breve ubicación

Sin duda, su labor más meritoria se sitúa en los aportes significativos que realizó para el repertorio vocal de cámara argentino. Nacida en Buenos Aires,[27] resulta muy probable que fuera influenciada positivamente hacia ese género por su maestro de composición, Julián Aguirre, con quien estudió en el *Conservatorio de Música de Buenos Aires*. Más tarde, a poco de su creación, continuó al igual que Elsa Calcagno, perfeccionándose como pianista en el *Conservatorio Nacional de Música y Declamación* y profundizando sus estudios de armonía y contrapunto con la guía pedagógica de Athos Palma.

De su producción destaca un ciclo denominado *Coplas Puntanas* que fue ejecutado en la Sala Chopin (de París) el 22 de febrero de 1939 y comentado ampliamente por la prensa argentina y francesa. *Le figaro* señaló a propósito de estas canciones que "en su concisión, son modelo de gusto y expresión". Organizado por la *Sociedad Nacional de Música*, ese estreno extranjero vino a coronar una serie de distinciones y reconocimientos que Ana Carrique había ido cosechando a lo largo de la década de 1930 en Argentina. Había obtenido entre otros, el Premio Nacional de Música en 1938 (por *Seis canciones*), además del premio *Julián Aguirre* de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires en 1930, el Premio Municipal de Buenos Aires[28] en 1931 y el Premio a la Canción Escolar del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública en 1938.

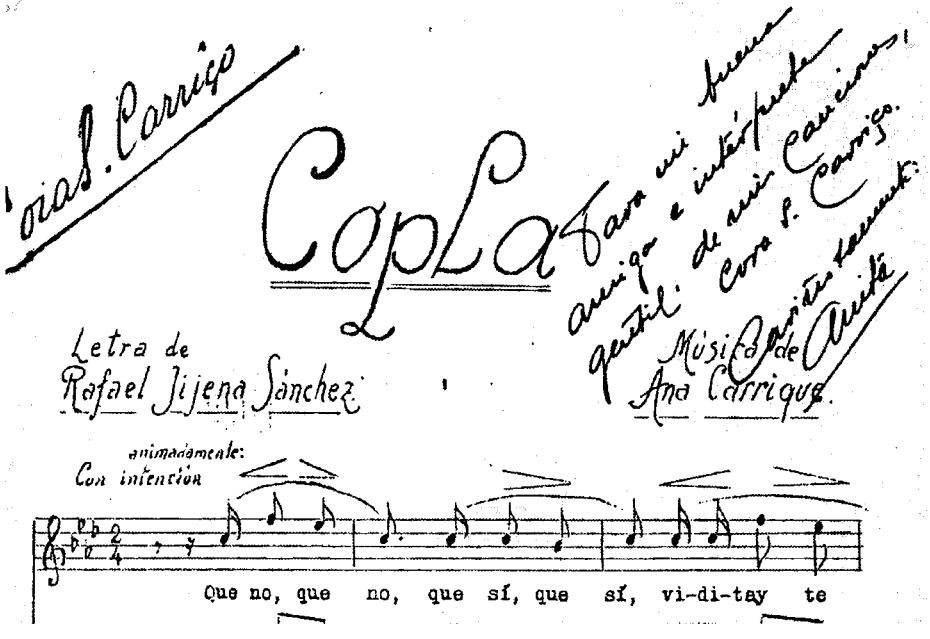
El lenguaje musical que presentan sus composiciones evidencia en algunos casos una clara influencia debussiana que está matizada por el empleo de ritmos y escalas provenientes del cancionero criollo, especialmente del noroeste argentino. Los giros pentatónicos y los esquemas rítmicos derivados del *huayno* son presencias recurrentes en sus composiciones. Para sus canciones eligió con frecuencia textos poéticos de métrica libre y sin rima, para los cuales adoptó un estilo silábico, casi declamatorio, con abundantes valores irregulares en la rítmica y con claro énfasis en el texto y en su acentuación. Así, el piano asume pasajes casi solísticos explotando la sonoridad profunda del registro grave (ejemplos típicos son *El de la lluvia de tu canto, El de la Eterna Soledad* y *El del renunciamiento*, pertenecientes todas al ciclo *Seis Cantos y una profecía*): No faltan además canciones con clara finalidad didáctica como la *Canción del Molinero* o *Si sereno fuera yo...!*, que se enrolan en ese vasto

27. De ascendencia vasca, vivió sus últimos años en un hogar de ancianos de esa colectividad: el "Euskalechea" de Lavallold, provincia de Buenos Aires, donde falleció con 93 años de edad.

28. En 1944 integró el Jurado de este premio, convocada por la Municipalidad de Buenos Aires.

repertorio de neto ámbito escolar perfectamente funcional durante las décadas del treinta y del cuarenta en la educación general argentina.

Importa destacar que el apogeo de su producción musical se concentra precisamente en esas décadas y que está ligado a su integración a la ya mencionada *Sociedad Nacional de Música*.[29] Así lo demuestra el cuerpo de crónicas obtenidas en periódicos y revistas[30] lo que nos posibilitó, cruzando los datos con los del archivo familiar y los obtenidos de bibliotecas, la concreción de un orden cronológico bastante aproximado en el catálogo, a pesar de la dispersión actual de las obras.



29. Fue miembro de esta Sociedad durante toda su vida. En algunos períodos ocupó cargos en la Comisión Directiva. La casi totalidad de sus obras fue estrenada en conciertos organizados por la misma (no sólo en Buenos Aires, también en Rosario, Mendoza, La Plata, Santa Fe y Bahía Blanca). En 1986, al cumplirse el centenario de su nacimiento, la institución le tributó un homenaje en el Salón Dorado del Teatro Colón. Disertó Juan Pedro Franze y la cantante Carmen Fabiani, acompañada al piano por Fernando Altube, ejecutaron algunas obras suyas (18-11-1986).

30. Se han consultado "La Nación", "La Prensa", "El mundo" y otros periódicos de la época.

Finalmente no puede dejarse pasar por alto dos circunstancias que podrían estar dando cuenta de una circulación "genérica" de este *corpus*. Una es el hecho de que a los ámbitos de difusión habituales para este repertorio, se agrega el de la "Biblioteca del Consejo *de Mujeres*". La otra es la mención de otras dos *mujeres* músicas (y compositoras) en el listado de estrenos, Lita Spena y Celia Torrá, ambas directoras de coros escolares y vocacionales.[31]

Catálogo de obras de Ana Carrique

CANTO Y PIANO

- ***Copla.*** (c. 1930) Texto: Rafael Jijena Sánchez. Inédita.. Estr.: Buenos Aires, Asociación Wagneriana de Buenos Aires, 2-12-1930. María de Pini de Chrestia (canto), Rafael González (pno). Ejecutada el 7-8-1934 en Teatro Colón de Buenos Aires, Isabel Marengo (canto), Arnaldo D'Espósito (pno). Premio Municipal de Buenos Aires en 1931. MS en Archivo SADAIC.
- ***Idilio.*** (c. 1930). Texto: Rafael Jijena Sánchez. Estr.: Buenos Aires, Salón Dorado del Teatro Colón, 1-6-1934. Brígida Frías de López Buchardo (canto), Carlos López Buchardo (p.). Concierto de la Sociedad Nacional de Música.[32] Inédita. Dedicada a Ninon Vallin. Premio Municipal de Buenos Aires en 1931. MS en Archivo SADAIC.
- ***Sevilla.*** (c. 1930). Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 1933. Audición nº 134 de la SNM. Brígida Frías de López Buchardo (canto), Carlos López Buchardo (p). Dedicada a Brígida Frías. Premio Municipal de Buenos Aires en 1931. Referencia en Mayer Serra 1947. Referencias periodísticas.
- ***Vidala rústica.*** (c. 1930). Estr: Buenos Aires, Asociación Wagneriana de Buenos Aires, 2-12-1930. María de Pini de Chrestia (canto), Rafael González (p.). Sólo referencias periodísticas.
- ***Tres Canciones escolares.*** Partes: ¡Si fuera vendedor", ¡Si jardinero fuera!, ¡Si sereno fuera yo!. (c. 1930). Texto: Isabel Cascallares Gutiérrez. ed. RIa (1931). La tercera de estas canciones obtuvo el premio "Julián Aguirre" de la Asociación Wagneriana en 1930. En Archivo familiar.

31. Rescato aquí como fuente al libro de Oreste Schiuma (1943:129 y ss.), quien señala con énfasis en el capítulo XV dedicado a Ana Carrique, la "evolución de amplísimo arco" que había transitado el estudio de la música por la mujer argentina desde fines del siglo XIX hasta entonces. El ensayo, subtitulado *"Capacidad artística de la mujer"*, contiene una serie de reflexiones notables que podrían estar anticipando los movimientos feministas de décadas posteriores.

32. En adelante se la cita como la SNM.

- ***Canción serrana.*** (c. 1932). Texto: Isabel Cascallares Gutiérrez. Estr.: Buenos Aires, Teatro Cervantes, 30-10-1932. Audición nº 126 de la SNM. Isabel Marengo (canto) y Aldo Romaniello (p.). Inédita. Dedicada a Isabel Marengo. Existe transcripción para coro de niños. En Archivo Familiar.
- ***Canción de cuna.*** (c. 1932). Estr.: Idem anterior. Referencia Mayer Serra 1947. Referencias periodísticas.
- ***Caminito de la sierra.*** (c. 1932). Estr.: Idem anterior. Referencia en Mayer Serra 1947. Referencias periodísticas.
- ***Presentimiento.*** (c. 1933). Texto: Leopoldo Lugones. Estr.: Buenos Aires. 1933. María de Pini de Chrestia (canto), Ana Carrique (p.). Organizado por la SNM. Referencia Mayer Serra 1947. Referencias periodísticas.
- ***Son de huankara.*** (c. 1933). Texto: Fausto Burgos. Estr.: Buenos Aires. 1933. María de Pini de Chrestia (canto), Ana Carrique (p.). Organizado por la SNM. Referencia Mayer Serra 1947. Referencias periodísticas.
- ***Cajas carnavalescas.*** (c. 1933). Texto: Fausto Burgos. Estr.: Idem anterior. Dedicada a María de Pini de Chrestia. Referencia Mayer Serra 1947. Referencias periodísticas.
- ***El niño y la luna.*** (c. 1934). Estr.: Buenos Aires, Salón Dorado del Teatro Colón, 28-9-1934. María de Pini de Chrestia (canto), Ovidio Pautasso (p.). Audición nº 142 de la SNM. Sólo referencias periodísticas.
- ***Himno al libro.*** (c. 1935). Texto: Isabel Cascallares Gutiérrez. ed. Lottermosser (1935). Aprobada por el CNE en 1935. Ejemplar en Sección Música de Biblioteca Nacional.
- ***Cardón.*** (c. 1935). Texto: Isabel Cascallares Gutiérrez. Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 17-7-1935. Audición nº 148 de la SNM. María de Pini de Chrestia (canto), Alberto Williams (p.). ed. Lottermoser (1949). Posee una segunda voz opcional. Aprobada por el CNE. Ejemplares en Archivo SADAIC y biblioteca UCA.
- ***La noche.*** (c. 1935). Texto: Gabriela Mistral. Estr.: Idem anterior. Dedicada a la Sra. Schilken. Referencia en Mayer Serra 1947. Referencias periodísticas.
- ***Tu nombre (himno).*** (c. 1935). Texto: Isabel Cascallares Gutiérrez. Estr.: Buenos Aires, Cementerio de La Recoleta, septiembre 1935. Homenaje a la Dra. Celia Grierson. Dedicada a Celia Grierson. Sólo referencias periodísticas.
- ***Piquillín.*** (c. 1935). Texto: Isabel Cascallares Gutiérrez. Estr.: Buenos Aires, Escuela Normal José María Porres, 22-11-1935. Homenaje a Julián Aguirre. Coro de esa escuela. Referencia Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***Homenaje (a Julián Aguirre).*** (c. 1935). Texto: Mary Rega Molina. Estr.: Buenos Aires, Salón de la Dirección Nacional de Bellas Artes, c. 1935. Coro femenino. Dir: Ana Carrique. Organizado por la SNM. Sólo referencias periodísticas.

- ***Coplas puntanas.*** (c. 1936). Partes: 1) Hay una flor en los cerros. 2) retamal, retamalito, 3) Guardé el secreto hasta ahora... 4) Por las sendas del trapiche, 5) En mi rancho de las sierras, 6) De San Francisco vengo. 7) Los llaneros de Facundo, 8) Tengo prendida en el pecho 9) Con caja, violín y bombo, 10) Bien haya la lujanera. Texto: Adolfo Bufano. Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 27-11-1936. Audición nº 159 de la SNM. María de Pini de Chrestia (canto), Roberto Locatelli (p.). Premio de la Dirección Nacional de Bellas Artes en el Primer Salón Nacional de Música (1937). Ejecutada en la Sala Chopin de París: 22-2-1939, Cristina Maristany (canto), Hugo Balzo (pno).
- ***Dije al pájaro blanco.*** (c. 1937)). Estr: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 9-6-1937. Cora Carrico (canto), Alfredo Pinto (pno). Organizado por la SNM. Referencia Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***Vidita.*** (c. 1938). Texto: Miguel A. Camino. Estr.: Buenos Aires, Biblioteca del Consejo de Mujeres, 5-10-1938. Isabel Marengo (canto), Roberto Locatelli (p.) Organizado por la SNM. Referencia Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***Yaraví (estilización).*** (c. 1938). Texto: Rafael Jijena Sánchez. Estr.: idem anterior. Referencia Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***A una tejedora.*** (c. 1938). Texto: Alfredo Bufano. Estr.: Idem anterior. Referencia Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***El triunfo.*** (c. 1938). Texto: Alfredo Bufano. Estr.: idem anterior. Referencia Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***Canción del molinero.*** (c. 1938). Texto: Alfredo Bufano. Estr.: Buenos Aires, Jardines de Palermo, 16-2-1939. Coro escolar. Acto de entrega de premios del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Obtuvo el primer premio a la canción escolar por parte de ese Ministerio.
- ***Coplas puntanas (2ª serie).*** (c. 1939) Partes: 1) En San Luis no te enamores, 2) Capillita de Renca, 3) Pajarito de la nieve, 4) En vano me has de buscar, 5) A patay huele la luna. Textos: Alfredo Bufano. Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 20-11-1939. María de Pini de Chrestia (canto), Roberto Locatelli (pno). Audición nº 187 de la SNM.
- ***Escondido (estilización).*** (c. 1939). Texto: Isabel Cascallares Gutiérrez. Estr.: Idem anterior. Ed. Comisión Nacional de Cultura (Fascículo IV de la Antología de Compositores argentinos, 1942). Ejemplares en SADAIC, UCA, CNM, TC.[33]
- ***Borriquito Blanco (Canción de Navidad).*** (1939). Texto: Juan Bautista Grosso. Inédita. Archivo familiar.

33. Archivo de Música de Cámara de SADAIC. Biblioteca de Música de la UCA, del Conservatorio Nacional y del Teatro Colón.

- ***Cerrazón.*** (1939). Texto: Rafael Jijena Sánchez. Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 22-12-1939. Audición nº 189 de la SNM. Referencia Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***Mi gato.*** (c. 1940). Estr: Buenos Aires, Instituto Argentino de Cultura Integral,14-9-1940. Coro de niños. Dir:: Lita Spena. Canción escolar. Sólo referencias periodísticas.
- ***Casamiento.*** (c.1940) Estr: Idem anterior. Canción escolar. Sólo Referencias periodísticas.
- ***Dos rondas escolares.*** (c. 1940). Partes: 1) A la rueda de algodón, 2) Ronda de los niños del prado. Texto: Juan Bautista Grosso. Estr.: Buenos Aires, Teatro Colón, 30-11-1940. Acto de finalización de curso. 1) Coro de la Escuela nº 6 D.E. 1. Dir.: Magdalena Mackynday Costa, 2) Coro de la Escuela nº 21 D.E. 6, Dir.: Lita Spena. Canción Escolar. Aprobada por el CNE. Ed. Lottermoser (1944). Archivo Familiar y biblioteca UCA.
- ***Porque sí...*** (c. 1941). Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 5-11-1941. Organizado por la AAC. Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1942). Referencia en Schiuma 1943, Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***Nochebuena.*** (c. 1941). Estr.: Buenos Aires, 26-12-1941. Clara Esteves (canto), Olga Calderoni de Luzzatti (p.). Sólo referencias periodísticas.
- ***Porque no se duerme (canción de cuna).*** (c. 1941). Estr.: Buenos Aires, Teatro Casino, 17-6-1941. Cristina Maristany (canto). Dedicada a Cristina Maristany. Referencia Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***Tonada.*** (c. 1941). Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 5-11-1941. Otilia Armas (canto), Donato Oscar Colacelli (pno), Organizado por la AAC. Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1942). Referencia Mayer Serra 1947 y periodísticas.
- ***Coplas a la luna de madrugada.*** (c. 1942). Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 13-11-1942. María de Pini de Chrestia (canto). Referencias Mayer Serra 1947 y periodística.
- ***Siempre detrás de tus rejas.*** (c. 1942). Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1942). Referencia Schiuma 1943 y Mayer Serra 1947.
- ***A la entrada de tu casa.*** (c. 1942). Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1942). Referencia Schiuma 1943.
- ***En lo sombrío del monte.*** (c. 1942). Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1942). Referencia Schiuma 1943.
- ***El ceibo se enamoró.*** (c. 1942). Premio de la Comisión Nacional de Culutra (19429. Referencia Schiuma 1943.
- ***Selva apacible (tonada).*** (1942). Texto: Juan de Navas. Ed. Revista de la Asociación Patriótica Española (1942). Archivo familiar.
- ***Puñadito de grajea.*** (anterior a 1943). Texto: Edmundo Montagne. Referencia Schiuma 1943.

- ***Pájaros.*** (anterior a 1943) Texto: Edmungo Montagne. Referencia Schiuma 1943.
- ***Baguala (estilización).*** (anterior a 1943), Texto: Rafael Jijena Sánchez. Dedicada a María de Pini de Chrestia. Referencia en Schiuma 1943.
- ***Letras para cantar.*** (anterior a 1947). Referencia Mayer Serra 1947.
- ***Cariñito volador.*** (anterior a 1947) Referencia Mayer Serra 1947.
- ***Seis cantos y una profecía.*** (anterior a 1956). Partes: 1) El de la paciente espera, 2) El de la lluvia de tu canto, 3) El de la desesperada súplica, 4) El de la eterna soledad, 5) El del renunciamiento, 6) El de la visión que deslumbra, 7) El de la Profecía. Texto: Agustín Dentone (traducción al francés Andrée Vibert). ed. de la autora (1956). Archivos familiar y SADAIC. Biblioteca UCA.
- ***Miel y canela.*** (c. 1956). Texto: Andrée Vibert. ed. de la autora (1956). Archivo SADAIC y biblioteca UCA.
- ***Abrojo Pampa y Pasto puna (milongas).*** (1956). Textos: Agustín Dentone. ed. de la autora (1956). Archivo familiar y biblioteca UCA.
- ***Hijo'el país...*** (1956). Texto: Agustín Dentone. Ed. Lottermoser (1956). Biblioteca UCA.
- ***Raíz de raza.*** (1956). Partes: 1) Araucana, 2) Distancia presentida, 3) Cristal, 4) Canto 'e pobre, 5) Hoguera y copla. Textos: Agustín Dentone. ed. de la autora (1957). Archivo SADAIC y biblioteca UCA.
- ***Carne y uña (milonga).*** (1959). Texto:Agustín Dentone. ed. de la Autora (1959). Dedicada "...a los milicianos que sirvieron en la línea de Fortines a lo largo del Río Salado..." Archivo familiar.
- ***El charquito.*** (s/f). Texto: francisco Luis Bernárdez. Archivo familiar.
- ***Marcha de los gimnastas.*** (s/f). Canción escolar.
- ***Mariposita blanca.*** (s/f). Texto: Isabel Cascallares Gutiérrez. Canción escolar.
- ***Canta la lluvia.*** (s/f). Texto: Isabel Cascallares Gutiérrez. Canción escolar.

PIANO

- ***Melodías camperas (suite campera).*** (1931). Partes: 1) Evocación, 2) Sombras, 3) Vibraciones. Estr.: Buenos Aires, Asociación Filarmónica Argentina, 13-11-1931. Lía Cimaglia. Referencias peridísticas y Mayer Serra 1947.
- ***Sonatina en Mi bemol.*** (c.1936). Partes: Allegro, Andantino, Rondó. Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, 14-6-1936. Lía Cimaglia. Audición nº 155 de la SNM. Referencias periodísticas y Mayer Serra 1947.
- ***Preludios criollo y pampeano.*** (c. 1937). Estr.: Buenos Aires. Preludio pampeano: 24-6-1937. Salón Amigos del Arte, Ofelia Carman. Preludio criollo: 11-11-1937. LRA Radio Nacional. Alberto Inzaurraga. Ambos estrenos organizados por la SNM. Preludio Pampeano: editado en "La Prensa": 6-2-1938. Preludio criollo: inédito. Archivo familiar.

- ***Sonata.*** (anterior a 1947). Referencia Mayer Serra 1947.
- ***Gato.*** (anterior a 1947). Referencia Mayer Serra 1947.
- ***Mazurka.*** (anterior a 1947). Referencia Mayer Serra 1947.
- ***Impromptu.*** (anterior a 1947). Referencia Mayer Serra 1947.

CORO

- ***Qui no me digan (champaquiceño a 4 voces).*** (c. 1933). Coro Mixto: SCTB. Estr.: Buenos Aires, Salón Amigos del Arte, c. 1933. Asociación Coral Argentina. Dir.: Celia Torrá. Organizado por la SNM. Sólo referencias periodísticas.

BIBLIOGRAFÍA

"Ana Carrique", *Hispania.* Buenos Aires, CLXV, (1942): 6-9.

Antología de Compositores Argentinos. Fascículos IV y VII. Buenos Aires. Comisión Nacional de Cultura, (1942): 37; (1944): 31.

ARIZAGA, Rodolfo, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, (1971).

CAAMAÑO, Roberto, *Historia del Teatro Colón.* 3 Vols. Buenos Aires, Cinetea, (1969).

FREGA, Ana Lucía, *Mujeres de la música*, (Colección *"Mujeres Argentinas"*, Dir.: Félix Luna). Buenos Aires, Planeta (1994).

GARCÍA MUÑOZ, Carmen, "Luis Gianneo", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega nº 13.* Buenos Aires, UCA, (1994): 76-90.

MANSILLA, Silvina Luz, "Calcagno, Elsa", *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana.* Vol. 2, Dir: Emilio Casares. Madrid, SGAE, (2000): 908-909.

———— "Carrique, Ana", *Diccionario de la música Española e Hispanoamericana*, Vol. 3, Dir: Emilio Casares, Madrid, SGAE, (2000): 263.

———— "*A una mujer...* de Elsa Calcagno: una contribución musical a la maquinaria propagandística del peronismo (1946-1955)", *Revista Argentina de Musicología nº 2.* Buenos Aires, Asociación Argentina de Musicología, (2001): 97-113.

MÁRQUEZ LENEZ, Carlos F., "Ana Carrique ha merecido honrosas recompensas por varias de sus obras", *Sintonía.* Buenos Aires: 19-7-1939.

MAYER-SERRA, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica.* México, Atlante S.A., (1947).

ORTIZ ODERIGO, Néstor, "Música y músicos de América (apéndice)", *Diccionario de la música de Della Corte y Gatti.* Buenos Aires, Ricordi, 2ª edición.(1958).

PITTELLI, Cecilia y SOMOZA RODRÍGUEZ, Miguel, "El Peronismo: notas acerca de la producción y el control de símbolos. La historia y sus usos", *Discursos pedagó-*

gicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955). (Vol. VI de la *Historia de la Educación en Argentina.* Dir: Adriana Puiggrós). Buenos Aires, Galerna, (1995): 205-258.

PLESCH, Melanie, "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología nº 1.* Córdoba (Argentina), Asociación Argentina de Musicología, (1996): 57-68.

PLOTKIN, Mariano, *Mañana es San Perón. Propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955),* Buenos Aires, Ariel, (1994).

SCHIUMA, Oreste, *Música y músicos argentinos.* Buenos Aires, (1943): 129-136.

——— *Cien años de música argentina.* Buenos Aires, Asociación Cristiana de Jóvenes, (1956).

SENILLOSA, Mabel, *Compositores argentinos.* Buenos Aires, Lottermoser, 2ª edición, (1953).

SOSA DE NEWTON, Lily, *Diccionario biográfico de mujeres argentinas*, Buenos Aires, Edición de la autora, (1972).

SUÁREZ URTUBEY, Pola, "La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" año 5 nº 5,* Buenos Aires, UCA, (1982): 7-30.

TREITLER, Leo, "La interpretación histórica de la música: una difícil tarea", *Los últimos diez años de la investigación musical.* J. M. Galán y C. Villar-Taboada (coords.). Valladolid, Universidad de Valladolid, (2004): 1-36.

VENIARD, Juan María, *La música nacional argentina.* Buenos Aires, INM (1986).

* * *

Silvina Luz Mansilla. *Profesora y Licenciada en Música, especialidad Musicología* por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Completó además estudios pianísticos en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo". Es actualmente Profesora adjunta de "Historia de la Música Argentina" en la UCA y Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra "Música Latinoamericana y Argentina" de la UBA. Colaboradora del *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana* publicado por la SGAE (España), durante 2003 investigó gracias a una beca del Fondo Nacional de las Artes. Desde ese año realiza el programa de doctorado en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En 2004 obtuvo un subsidio de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires para financiar parte de sus estudios. Ha publicado artículos en revistas especializadas, presentado trabajos en congresos y dictado talleres y conferencias. Es miembro fundadora de la Asociación Argentina de Musicología y desde 2003 secretaria de su Comisión Directiva.

Resumen. La investigación está referida a las producciones musicales de las compositoras argentinas Elsa Calcagno (1905-1978) y Ana Carrique (1886-1979). Incluida dentro de un proyecto más amplio que abarcaba a varias compositoras argentinas, constituye un acercamiento a la trayectoria profesional de ambas y un ordenamiento de sus producciones musicales, realizados a principios de la década de 1990.

Se propone ahora su publicación, en la convicción de que si bien constituyen trabajos iniciales en los que prima un interés documental, resultan necesarios para la reconstrucción futura de una fracción de la historia de la música argentina.

Acordando con Leo Treitler quien al retomar reflexiones recientes sobre historiografía pertenecientes a Eric Hobsbawm afirma que *"sin la distinción entre lo que es y lo que no es, no puede haber historia"*, se presentan en este artículo los datos detallados de catalogación, precedidos en ambos casos de algunas observaciones generales sobre la producción estudiada y sus posibles alcances socio-culturales dentro del marco de circulación y recepción de la música culta argentina del siglo XX.

La autora deja su trabajo abierto, finalizando con una apelación a la necesidad de estudiar seriamente el papel que jugó la producción vocal argentina de índole didáctica en la construcción de la identidad colectiva, promovida desde la tendencia hegemónica del nacionalismo cultural.

Abstract. The research is referred to the argentine composers Elsa Calcagno (1905-1978) and Ana Carrique's (1886-1979) musical productions. Included in a more extensive project that embraced various other argentine female composers, it constitutes a first approach to the professional trajectory of both and an ordering of theirs musical productions, accomplished at the beginning of the 1990 decade.

We propose now its publication, in the conviction that although they are initial works in which preponderates a documental interest, they result necessaries for the future reconstruction of a fraction of the argentine music history.

According with Leo Treitler who, accepting recent Eric Hobsbawm's comments about historiography says that *"without the distinction between what is it and what is not, there can not be history"*, we present in this article the particularize facts of the catalogues, preceded in both cases of some general observations about the studied production and its possible socio-cultural pursuits in the view of the circulation and reception of academic argentine XX century music.

The author lays her investigation opened, finalizing with an appealing to the necessity of a serious study referred to the function that played the argentine vocal production of didactic kind in the constructions of the collective identity, promoted from the cultural nationalism's hegemonic tendency.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 79

MÚSICA, SONIDO Y PODER EN EL CONTEXTO MISIONAL PARAGUAYO[1]

GUILLERMO WILDE[2]

La reflexión sobre el arte, y particularmente la música, en el período previo a la Ilustración reviste dificultades similares a las del abordaje de las llamadas "experiencias estéticas" en contextos socioculturales diferentes de occidente. Tales dificultades residen en el hecho de que el concepto de estética inevitablemente arrastra otras nociones de carga histórica e ideológica mayor, tales como individualidad artística, voluntad creadora, obra de arte, entre otras que constelan la visión contemporánea y que, para el sentido común, suponen la independencia del "fenómeno estético" de sus usos sociales y sus determinaciones culturales y políticas. A partir del proceso de secularización moderno, el fenómeno no sólo adquiere un estatus ontológica y metodológicamente diferenciado de otras esferas de la vida social, sino que se fragmenta analíticamente en diversas manifestaciones estéticas (música, pintura, escultura, teatro, etc.), pasibles de ser tratadas separadamente por diferentes disciplinas que privilegian los aspectos formales y técnicos, perdiéndose de esta manera la integridad antropológica preexistente.

El problema se hace más complejo cuando nos aproximamos a un ámbito socioculturalmente complejo como el mundo colonial americano, en el que buena cantidad de esas manifestaciones expresaban conflictos y negociaciones entre las tradi-

1. Este trabajo fue realizado con el apoyo de dos proyectos de CONICET y la Agencia Nacional de Promoción Científica. Una primera versión fue presentada en la XVI Conferencia de la AAM: "Cánones Musicales y Musicológicos bajo la lupa: historia, debates, perspectivas historiográficas", Mendoza, 12 al 15 de agosto de 2004. Agradezco los amables comentarios y sugerencias a Claudia Gaspar, Ana Couchonnal y Pablo Perazzi. Muchas ideas y planteos aquí realizados fueron suscitados en conversaciones con Bernardo Illari quien además me facilitó generosamente abundante material recopilado.

2. CONICET, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

ciones europeas y las culturas locales. En este ámbito, la historiografía ha tendido a resaltar los aspectos pintorescos o anecdóticos omitiendo, por un lado, el análisis crítico de las bases socioculturales de esos conflictos y negociaciones simbólicos, y por otro lado, el análisis de sus múltiples usos políticos hegemónicos y contrahegemónicos. Salvo excepciones, en lo que respecta a la imaginería y la música, la búsqueda ha estado centrada más bien en el análisis de obras (la determinación de un repertorio) y la búsqueda de autores originales, lo que constituye una imposición del sesgo moderno a la cosmovisión de aquella época (Nawrot 2000, Waisman 2005).

Ciertamente, la preocupación por la autoría, el repertorio y las obras es muy contemporánea y hunde sus raíces en el romanticismo. Como queda demostrado en algunos estudios recientes sobre la música colonial, las nociones de "autor" y de "obra" obturaron el conocimiento del campo musical de la época. La noción de obra y su relativa de "repertorio" son poco relevantes, pues predominan allí los productos musicales abiertos, flexibles, plurales y fluidos, difíciles de cosificar y clasificar de manera estricta como lo haríamos para el período romántico. En estos productos musicales, la "función autor" tal y como hoy la entendemos, no estaba presente. Los textos musicales, en su mayor parte anónimos, poseían una funcionalidad religiosa en la que la individualidad del o los compositores se disolvía en el anonimato, prevaleciendo aspectos "extramusicales" vinculados a los múltiples contextos ceremoniales y religiosos (Illari 1998; Waisman 1998).

En lo que respecta específicamente a los contextos misionales del Paraguay, tanto el caso de Chiquitos como de guaraníes, sólo sabemos que el "repertorio" se manejaba pragmáticamente en función de la disponibilidad, la selección a cargo de la autoridad, en este caso el jesuita, y la accesibilidad para los músicos indígenas. Es verdad que existen rasgos de importancia en las obras de Zipoli o Schmid en tanto producciones locales que dan indicios de modalidades compositivas y estilísticas concretas, al menos para ciertos períodos. Pero las fuentes son escasas para establecer la existencia de compositores indígenas con un estilo propio. En cuanto a especificación de géneros como la misa, el motete, la danza entre otros, nos falta información específica. Las crónicas más importantes presentan descripciones muy generales que impiden tener una idea clara de la variabilidad local. Si bien sabemos que los domingos y días de fiesta se cantaba misa y el resto de los días probablemente motetes o salmos, resulta difícil establecer qué se tocaba, cantaba o usaba para bailar concretamente en ocasión de visitas del obispo, el provincial o el gobernador.

Ahora bien, si nuestra visión moderna no es apropiada para acercarnos a estas realidades ¿entonces cómo nos aproximamos a lo que podría concebirse como experiencias sonoras del pasado? ¿cuáles son las características de la experiencia musical indígena en el contexto misional?

En este artículo intentaré esbozar algunos caminos posibles para responder parcialmente a estas preguntas. En una primera sección me detendré en la discusión de algunos modelos de análisis de la "experiencia sonora" en los ámbitos misionales

poniendo especial énfasis en cuánto tienen para decirnos de las categorías nativas que definen límites del universo sonoro. Continuaré con una descripción de los usos sonoros concretos en contextos cotidianos y rituales de las misiones como mecanismos hegemónicos de instauración de regímenes de temporalidad y corporalidad. En una tercera sección referiré a lo que podríamos denominar "usos sonoros contra-hegemónicos", es decir, aquellos abiertamente vinculados a la acción indígena de resistencia. Por último, en las conclusiones, presentaré algunos indicios que nos permitirían pensar en zonas ambiguas o grises, en las que los usos sonoros parecen más bien negociados entre las autoridades jesuíticas y la población indígena.

Las huellas sonoras en los documentos coloniales

En principio digamos que la comprensión de la música del pasado, específicamente la del período colonial americano presenta una doble dificultad. La primera es bien conocida y vale para cualquier manifestación que pueda ser clasificada como estética en contextos socioculturales e históricos diferentes. Tal dificultad es de orden representacional y consiste en trasponer el registro de una experiencia inscripta en el plano de las sensaciones y emociones corporales y gestuales desaparecidas, al registro lingüístico, para hacerlas de alguna manera inteligibles, esto es, que en el caso concreto de la experiencia sonora perdida podamos obtener de los documentos indicios que nos permitan comprender el sentido de esa experiencia para los mismos actores de la época. Tal sentido, depende de un contexto sociocultural –o una constelación histórica, para utilizar un término adorniano– que también debe ser reconstruido a partir de indicios, que muchas veces se encuentran en los mismos textos musicales. De aquí se deriva la segunda dificultad, de orden metodológico, pues ese registro es ajeno en lo fundamental a la conceptualización moderna que nosotros mismos manejamos.

El desafío antropológico fundamental consiste pues en comprender no sólo los artefactos e ideas (en este caso sonoros) sino la sensibilidad que los produce y los comprende, en una indagación que, paradójicamente, va más allá de lo estético (Geertz 1994). El dilema se presenta al constatar que en tal operación transpositiva se presenta algo del orden de "lo real" que siempre escapa a la conceptualización, a la manera de una fuga de sentido. Como ilustra Lévi-Strauss, en la estructura musical es posible identificar un vértice abierto en el sitio de la palabra, y por lo tanto del significado, comparable al sitio que deja abierta la estructura del mito en el vértice sonoro (Lévi-Strauss 1986).

En lo que respecta a los contextos misionales americanos la discusión en los últimos años ha estado signada por la búsqueda denodada de autores nativos en un intento por valorizar la capacidad creativa indígena. Pero si tal búsqueda resultaba encomiable desde un punto de vista ideológico no venía avalada consistentemente por las fuentes ni parecía ser verdaderamente relevante para comprender la dinámica

musical concreta de la época en el sentido de acercarnos a un punto de vista nativo de la experiencia sonora. Para superar este sesgo moderno se han intentado diversos caminos.

Uno de ellos ha sido esbozado recientemente por Bernardo Illari a partir de un modelo de exploración y análisis del sonido misional y sus vinculaciones con la construcción de identidades. Illari sugiere desplazar el foco de la investigación del texto musical al campo de la ejecución o el resultado audible de la práctica que es el ámbito donde parece expresarse mejor la agencia indígena (argumento también avanzado por Leonardo Waisman en un trabajo reciente, 2004). Illari emplea la categoría de "tipo sonoro" entendida como un conjunto de características sonoras integradas correspondientes a un grupo humano determinado en un cierto momento de su historia. Es posible explorar estos "tipos" a partir de una serie de aspectos que serían característicos, en este caso, de una "cultura indo-jesuítica" misionera, a saber, a) las fuerzas vocal instrumentales utilizadas para ejecutar una obra, b) las técnicas de emisión vocal y ejecución instrumental empleadas, c) la textura de la música, e) el empleo de la dinámica, f) el modo de aplicar la ornamentación, y g) el manejo del ritmo y carácter de la música. Si bien el planteo a primera vista resulta un tanto esquemático, parece altamente eficaz para una reconstrucción sonora pueblo por pueblo que permita determinar particularidades locales dentro del amplio conjunto reduccional (Illari 2004). Paralelamente, este modelo podría llevarnos a establecer interpretaciones no sólo sobre la ejecución sino también sobre la recepción de la música europea en el contexto indígena.[3]

Otro de los caminos posibles de análisis, esbozado por mí en otro trabajo, consiste en insertar las experiencias sonoras en un contexto ritual y cotidiano más amplio, es decir no estrictamente musical (Wilde 2004). A mi juicio, hablar de "sonido ritualizado" más que de música, abre el análisis a la posibilidad de considerar los usos políticos que éste podía tener según las circunstancias y a reconstruir las conceptualizaciones indígenas en juego, generalmente vinculadas a prácticas religiosas y sociales más amplias (ver también Wilde 1999 y 2003).

Es preciso partir de la premisa de que los nativos poseen sus propias categorías y "teorías" para definir y conceptualizar las prácticas sonoras, aunque estas sean de carácter muy diferente a las contemporáneas. Estas no se pueden circunscribir a una perspectiva objetivista propia del observador moderno que determina propiedades formales y rasgos estilísticos. La perspectiva de estos actores es más bien subjetiva

3. De hecho, a partir de las fuentes jesuíticas es posible establecer la importación de estilos y compositores europeos al ámbito misional. Sabemos por ejemplo que por la acción de Antón Sepp se introdujeron en el ámbito misional compositores como Johann Heinrich Schmelzer y Heinrich Ignaz Biber de quienes se han difundido varias grabaciones en los años recientes o los menos conocidos Johann Melchor Gletle y Johan Kaspar Kerl (Andriotti 1999).

ya que refiere concretamente a los modos de empleo de estas prácticas, sus poseedores privilegiados o especialistas, los momentos más propicios para su desenvolvimiento, su naturaleza, nombre y origen, su valor y vinculaciones con otras prácticas y objetos (Geertz 1994: 120). Estas conceptualizaciones son eficaces en determinados contextos rituales o cotidianos, razón por la cual no pueden ser entendidas estrictamente como "teorías musicales"; tampoco como "teorías estéticas".

Claro está que, en el contexto misional, no es precisamente esta visión subjetiva de los actores la primera en manifestarse. Lo primero en aparecer son los usos políticos hegemónicos, es decir aquellos vinculados con la lenta, sutil y gradual imposición de un orden colonial entre grupos que habían tenido escaso contacto con los españoles hasta entonces. En este espacio, todo lo que podemos saber sobre las conceptualizaciones sonoras indígenas está tamizado por el papel del jesuita que traduce, selecciona, elide y enfatiza. En los vocabularios jesuíticos encontramos indicios al respecto. Así pues, en su obra lingüística, el jesuita Ruiz de Montoya dedica un importante apartado a los términos *pú* y *ndú, ruido o so*nido de una cosa.[4] Tal como muestra el jesuita, "lo sonoro" parece más apropiado para definir la experiencia indígena que "lo musical", en la medida que la noción de sonido está vinculada a un universo más amplio de prácticas y acciones humanas (Wilde 2004).

¿Cuáles son entonces los diversos usos cotidianos y rituales que se hace del sonido en estos contextos? Antes de entrar en ese tema, considero necesario dar un breve rodeo por algunos de los aspectos centrales de la mentalidad que inspira la instalación de prácticas simbólicas y rituales cristianas en los pueblos misioneros. Esa mentalidad sirve de marco a la concepción barroca del ritual en el Antiguo Régimen, y no sólo es útil para comprender la eficacia de la acción de los misioneros jesuitas, vehículo de un aparato político y simbólico determinado, sino también, y sobre todo, la concepción de sociedad y subjetividad que subyacía a sus acciones entre los indígenas de la región. Tal concepción servirá a los misioneros para marcar una oposición radical, al menos en el plano del discurso, con las tradiciones religiosas indígenas que encontraron a su llegada y trataron de eliminar.

4. En comparación, el espacio dedicado a la palabra "música" es relativamente pequeños lo que puede haber sido congruente con su menor funcionalidad práctica: "Música: mboraheî. Poraheî. Musica de Indios: Guahú. Musica de mugeres: ñeengaraí. Musico: Mburahey tára. Musico diestro: Mboraheî rehe ecatúbae. Mboraheí tara ecatú. Proquâní poraheí rehé." (Ruiz de Montoya [1640] 1876 104). Esto no quita relevancia a las apreciaciones que jesuitas como Peramás, inspirados en Platón, harán mucho tiempo después en torno del rol pedagógico y civilizador de la música, un vehículo para lograr un temperamento recto y equilibrado entre los ciudadanos (Peramás [1791] 1946).

Ritualidad barroca y subjetividad de antiguo régimen

Para determinar las limitaciones de conceptos modernos de estética utilizados *a priori* en el análisis de realidades socioculturales del pasado es preciso partir de un estudio de su sociogénesis en la Europa ilustrada, más precisamente de una profundización en la mentalidad del Antiguo Régimen que la antecedió. Una incursión en la filosofía y la antropología política de la época hace posible comprender algunas de las características de la cosmovisión que inspiró a buena parte de los intelectuales y religiosos que llegaron a América con el firme propósito de expandir los valores religiosos y socioculturales ibéricos. Para trazar una descripción de algunos de los rasgos más importantes de esta cosmovisión a continuación me basaré amplia83 mente en los trabajos de Antonio Manuel Hespanha sobre el derecho jurídico del Antiguo Régimen europeo continental.

En este contexto, la política era entendida como el buen ejercicio de la vida en la ciudad, es decir un instrumento al servicio del bien común. La terminología jurídica de la época abunda en conceptos como *affectio* para explicar la naturaleza del orden social. Según el paradigma formalizado por Santo Tomás, existían vínculos necesarios entre las cosas que conformaban el orden que se establecía en términos de amor o afectos. Para el sabio, las cosas del mundo tendían naturalmente al orden por una fuerza, un afecto o amor intrínsecos de las mismas por el orden. Ese amor era, en primera y última instancia, un amor por el bien común, cimiento de las sociedades humanas. Así pues, la creación no era otra cosa que una red orgánica de simpatías. Esta era la base del vínculo de los ciudadanos en la República, más allá de las jerarquías y desigualdades intrínsecas al orden.[5] Todos los seres y cosas colaboraban en el destino escatológico del mundo. De allí que "subordinación" no representara menor dignidad sino más bien un lugar específico en el orden correspondiendo a cada posición obligaciones y derechos de base natural.[6]

5. Después de subrayar que "todas las criaturas –cada cual a su modo (*i.e.*, según el amor de que es capaz)– aman a Dios como Orden y Totalidad", aplica la misma idea al mundo político, viendo en ese amor político (*amor*, *affectus*, *amicitia*), en ese amor por el bien común, el vínculo que une los ciudadanos en una República: "Esto también se toma patente en las virtudes políticas, según las cuales los ciudadanos sustentan el bién común con el dispendio de las propias cosas y personas" (Hespanha 1994-95: s/p). De ahí que, al hablar de los amores políticos, Santo Tomás enumere una larga serie de afectos diferentes, cada cual con su naturaleza.

6. "Esta idea de que todos los seres se integran, con igual dignidad, en el orden divino, sin embargo de las jerarquías ahí existentes, explica la especialísima relación entre humildad y dignidad que domina el pensamiento social y político de la Europa medieval y moderna. El humilde debe ser mantenido en la posición subordinada y de tutela que le corresponde, designadamente en el orden y gobierno políticos. Pero la aparente insignificancia del humilde esconde una dignidad igual a la del poderoso. Y, por eso, el duro tratamiento discriminatorio en

En este contexto, las personas no eran individuos abstractos, universales y con voluntad, tal y como los entendemos a partir de la ilustración, sino más bien entidades colectivas concretas, representadas por un lugar en la estructura social, un *status*, o "estados" por utilizar un término muy caro al derecho de la época.[7] En todos los casos se trata de identidades colectivas o grupales. Es interesante destacar que la categoría de "persona" o de sujeto jurídico podía extenderse incluso más allá de lo propiamente humano.[8] Dado el carácter universal del orden, todas las cosas del mundo tenían derechos y obligaciones con las demás. Dentro de ese esquema, seres sobrenaturales como los ángeles, los animales, las cosas inanimadas, las corporaciones, los nacidos y los difuntos, o el propio Dios, eran titulares de derechos jurídicamente protegidos (Hespanha 1994-95).

Ahora bien, ¿qué lugar ocupaban la música y el ritual en esta concepción del orden?

En principio, los actos rituales, como actos corporales o verbales que eran, estaban inscriptos también en la naturaleza del orden natural. No eran simples representaciones fantasmáticas o metafóricas del orden, sino que constituían el orden mismo y lo hacían visible, reviviendo sus principios básicos. Actos externos como la genuflexión, el besar las manos o el rostro, el relacionamiento sexual dentro de la familia, quitarse o ponerse el sombrero o determinada vestimenta, el uso de palabras, entre tantas otras prácticas públicas y privadas, estaban inscriptos en la naturaleza de las cosas, expresaban posiciones objetivas en el orden natural de la sociedad y por lo tanto, estaban pautados de manera detallada y estricta.

Quizás el que la armonía musical fuera una propiedad central del orden no constituya a esta altura ninguna novedad. Aunque heterogéneas, las cosas de la creación

---

el plan social (en el orden de la naturaleza, del derecho) es acompañado de una profunda solicitud en el plano espiritual (en el plan de la gracia, de la caridad, de la misericordia). Este pensamiento –que se exprime en la parábola evangélica de los lirios del campo y se ritualiza en las ceremonias de los lava pies– explica, al lado de las drásticas medidas de discriminación social, jurídica y política de los más humildes (*miserabiles personae*, pobres, mujeres, viudas, huérfanos, rústicos, indígenas americanos), la protección jurídica y la solicitud paternalista de los poderes para con ellos, protección que incluye una especial tutela del príncipe sobre sus intereses, fuero especial, tratamiento jurídico más favorable (*favor*, por ejemplo en materia de excusabilidad penal, de prueba, de presunción de inocencia o de buena fe)" (Hespanha 1994-95: s/p).

7. Para un análisis de los fundamentos antropológicos de la noción de individuo en la sociedad moderna ver Dumont (1991).

8. "En estes casos, la realidad jurídica decisiva, la verdadera persona jurídica, es ese estado, permanente, y no los indivíduos, transitórios, que le confieren momentáneamente una faz . Tal es la sociedad de estados (*Ständesgesellschaft*), característica de Antiguo Régimen, que antecede la actual sociedad de indivíduos." (Hespanha 1994-95: s/p)

participaban conjugadamente de un fin común, creando, según los tratadistas de la época, una polifonía universal. Escribe Hespanha que en la época, la perfección de la creación residía en la heterogeneidad de las cosas que se entrelazaban unas y otras participando de un fin común, al modo de una polifonía que abrazaba el universo. La idea de una armonía del universo era invocada por medio de la imagen de un coro de muchas voces o una orquesta de ángeles que exaltaba al mismo tiempo la diversidad y la unidad del mundo (Hespanha 1994-95).[9]

Pero agreguemos que la noción de armonía no era una simple metáfora del orden, sino el orden mismo. El orden inscripto en las cosas, si bien era dado, no estaba completamente revelado, debía descifrarse laboriosamente. Existía pues una hermenéutica del orden que podía ser alcanzada mediante la revelación, la gnosis o la observación. Como señala Hespanha, el mundo era concebido como un espejo en el que cada elemento era capaz de reflejar el todo, cada cosa era señal de todas las otras y del orden que las regulaba. La música, junto con la aritmética y la geometría fueron los principales saberes encargados de descifrar el sentido del orden que era, ante todo, un orden político, es decir, como ya se ha dicho, un orden de la ciudad. Por ello no resulta casual encontrar ya desde muchos siglos antes referencias a la armonía y la música en sucesivos tratados dedicados al orden político.[10]

Volvamos ahora a nuestro contexto misionero. Una exploración por las más conocidas crónicas jesuíticas del siglo XVIII permite constatar que el ceremonial en las reducciones era un vehículo central de la concepción de subjetividad y sociedad que los jesuitas trajeron a América y trataron de imponer entre los indígenas reducidos. Dicha subjetividad ideal se expresaba en una vida urbana heredera de la antigua *Polis*. No casualmente el jesuita José Manuel Peramás, se basará en *La República* de

9. La idea de la sociedad organizada como una polifonía puede asimilarse conceptualmente al concepto de sociedad multicoral (ver específicamente Illari 2001, a propósito de la sociedad colonial altoperuana).

10. Las relaciones entre música y política son un capítulo especial de la tradición intelectual del Antiguo Régimen. Señala Hespanha que el filosofo del siglo V Boécio, muy leído durante toda la Edad Media, teorizó sobre la simpatía entre la armonía de la música y la armonía de la política en su *De musica*. Por su parte, Juan IV de Braganza, llegado al trono portugués después de la revolución de 1640, era músico y se caracterizó por aplicar sus conocimientos musicales al gobierno. El término "harmonia" también aparece en obras como las de António de Sousa de Macedo (1737) y Sebastião Pacheco Varela (1702). Este último sugiere dictámenes de política al príncipe por medio de números y notas musicales (Hespanha 1994-95). A propósito del uso de términos musicales como metáforas del funcionamiento político ver también Bouza Alvarez 1993 "Dissonance dans la monarchie. Une fiction musicale de la politique baroque autour du mouvement portugais de 1640", en J.-F. Schaub (dir.) *Recherche sur l'histoire de l'État dans le monde ibérique*, Paris, E.N.S. (Citado por Hespanha 1994-95).

Platón, para referir a las reducciones guaraníes del Paraguay. Esta visión probablemente abrevaba también en las diversas utopías gestadas en los siglos anteriores.[11]

La idea misma de "reducción" suponía la vida cristiana en la ciudad. Así pues, Peramás señala que la conversión de los indígenas comenzaba por convencerlos de dejar sus chozas aisladas para mudarse bajo el mando de sus caciques agrupándose en asientos comunes, fundando así "una ciudad" en la que pudieran ayudarse mutuamente, "mancomunando sus ideas y esfuerzos." (Peramás 1946: 121). La organización urbana, en su distribución regular y armoniosa de calles y espacios, debía expresar la realización terrena de una utopía, una "cristiandad feliz" que mantuviera su vitalidad y actualidad por medio del ceremonial religioso.

Peramás enfatiza una a una las virtudes de la vida ciudadana y el modo como se consiguió imponerlas en un rincón tan apartado como el Paraguay. Entre las cualidades principales del ciudadano mencionaba la "moderación" y la "prudencia". Siguiendo a Platón, subraya pues la importancia del "hombre moderado" que controla sus apetitos por temor a la ley y con la guía de la razón.[12] Así resalta el valor de la parquedad y sobriedad que los guaraníes tenían en sus comidas públicas, celebradas sólo en ciertas ocasiones solemnes. "[T]odo se hacía allí [afirma el jesuita] con moderación" (Peramás 1946: 100).

También siguiendo a Platón, Peramás subraya la importancia de la música, la danza y las artes para reforzar las virtudes cívicas y contribuir a la educación y, digamos en sentido metafórico, el control del cuerpo y alma ciudadanos, o sea, el control de sus pasiones.[13]

11. Sobre las vinculaciones entre las utopías clásicas se ha escrito mucho. Entre los estudios más importantes se cuentan los de Alvarez Kern (1982) y Stellio Cro (1992).

12. "[...] se ha de procurar, en consecuencia, que este apetito, común al hombre y a la bestia, tasque el freno y sea dominado por el temor de la ley y la guía de la razón. Todo esto se conseguirá por medio de estos honorables censores de las comidas públicas, a cuyas miradas ninguna podrá escapar." (Peramás 1946: 99).

13. De Platón Peramás toma la idea de que la música es un "[...] instinto natural que reviste caracteres de universalidad: pues no hay nación, por bárbara e inculta que sea, que en las bodas, en los banquetes y en los juegos públicos no haga uso de la Música" (Peramás 1946: 79). En relación a los guaraníes escribe el jesuita: "[...] cantaban diariamente durante la Misa, acompañados del órgano y de los demás instrumentos. Por la tarde, después del Rosario, se entonaba un breve motete en honor del Santísimo Sacramento y de María, la Madre de Dios, al cual respondía todo el pueblo. Al final se rezaba el Acto de contrición. En general, de la música de los guaraníes puede decirse que en el templo era devota y solemne, distando mucho de profanarlo con cadencias o melodías teatrales (que muchos músicos profanos e incapaces han intentado introducir, ¡oh vergüenza!, en el recinto sagrado); y en los hogares y en el campo era honesta y digna, sin admitir nada que pudiese corromper las costumbres" (Peramás 1946: 82).

En síntesis, música, sonido y ritual constituían vehículos útiles para la instauración de una subjetividad de tradición europea entre los indígenas reducidos. Tal tradición sociocultural europea debía verse reflejada en la cotidianeidad indígena por medio de un doble régimen de disciplinamiento, de los cuerpos y del tiempo. En cuanto a la disciplina del tiempo son bien conocidas las crónicas que refieren a la alternancia racional y cotidiana de misa y trabajo en los pueblos misioneros, claramente orientada a abolir el manejo desparejo de las actividades productivas. El sonido de las campanas y los tambores aparece reiteradamente referido como marca regular que guía los movimientos de la población indígena hacia las diversas actividades cotidianas y rituales. José Cardiel anota en su *Declaración de la verdad* que en todos los pueblos existe un reloj de sol y que se toca campanilla a todas las distribuciones. Después de comer se hace una sobremesa y se toca nuevamente la campanilla para ir a la iglesia a visitar el Santísimo Sacramento. Por la tarde "se toca á Vísperas y Completas, y á su tiempo á Maitines y Laudes, y se va á las confesiones". A las cuatro se toca una campana de la torre para la doctrina y continuar con el rosario, donde acuden los sacerdotes y la gente del pueblo haciendo luego de señal de la campana mayor de la torre. Agrega el jesuita que hay en cada torre entre seis y ocho campanas grandes y chicas (Cardiel [1758] 1900: 247-252). También se recurría al sonido del tambor para llamar a los muchachos y muchachas menores de 17 años a la doctrina (Escandón [1760] 1965: 88).

El sonido también contribuía a la regimentación de los hábitos corporales y los comportamientos sexuales indígenas. Así por ejemplo, sabemos por un funcionario del período posterior a la expulsión, que ya desde tiempos jesuíticos, en varias horas de la noche se acostumbraba a hacer sonar las cajas, particularmente a la madrugada, con el objeto de recordar a los indios casados sus obligaciones maritales, ya que muchos volvían tan cansados del trabajo que no mantenían relaciones sexuales con sus mujeres, provocando una disminución de la población (Doblas [1780] 1836-37: 50; Wilde 2004). Esta simpática anécdota revela la eficacia del sonido como instrumento de control social que funcionaba cotidianamente de manera naturalizada. Aquí, el sonido de las cajas nocturnas es funcionalmente equiparable al tañido cotidiano de las campanas para la asistencia a las oraciones y las labores colectivas. La fabricación y ejecución de instrumentos musicales merecería un apartado especial que no estamos en condiciones de desenvolver aquí, pero cabe destacar que en buena medida constituyeron actividades orientadas a establecer un orden cotidiano marcado por los valores europeos.[14]

14. En el pueblo de Yapeyú, considerado el centro musical más importante de las reducciones, los instrumentos musicales son mencionados junto con las campanas, espuelas de plata y cascabeles de varios tamaños. Es posible que estos cascabeles refirieran a sonajas o maracas como las representadas en el friso de la reducción de Trinidad. Escribe Sepp "Los

Subyacía a la imposición de estos regímenes de temporalidad y corporalidad, una concepción de la sociedad humana como parte de un orden de carácter universal y natural fundado en la cultura jurídica de la Europa del Antiguo Régimen. Ese orden, establecido por Dios, era anterior a la voluntad humana que quedaba supeditada a una tendencia natural hacia la integración armónica y equilibrada en las leyes del todo. La ley, que hacía posible la vida social, era en este sentido un acto de razón más que de voluntad. En el contexto particular de las misiones los esfuerzos estaban claramente destinados a imponer una concepción ciudadana basada en estas ideas silenciando las prácticas corporales antiguas indígenas caracterizadas como su antítesis. Debe tenerse en cuenta que las descripciones previas de Cardiel y Escandón son algo tardías y que el proceso de imposición de las prácticas rituales cristianas fue largo, lento y gradual.

Es obvio que la población indígena no aceptó de manera pasiva estas imposiciones. Cuando no las resistió abiertamente, al menos en el período de formación de las reducciones, elaboró sutiles mecanismos de incorporarlas a sus costumbres previas, al menos aquellas todavía toleradas por el régimen de vida misional. Conviene hacer una reseña, inevitablemente breve dada la escasez de documentos, sobre los usos sonoros y las prácticas rituales indígenas en el momento de formación de las primeras reducciones.

Los sonidos de la resistencia indígena

Los jesuitas se toparon a su llegada al Paraguay con rituales indígenas que, como los europeos, expresaban cosmovisiones religiosas y modos de vida radicalmente diferentes. De ellos, por desgracia no nos han dejado prácticamente ningún testimonio, lo que convierte en una incógnita el modo como los religiosos llegaron a imponer prácticas rituales cristianas. Al respecto deben tenerse en cuenta dos cuestiones. La primera es que el proceso de conversión indígena al cristianismo fue lar-

músicos son los más hábiles: no sólo tocan algunos de ellos todos los instrumentos, y no solamente uno o dos como los músicos alemanes, sino que también *funden campanas* cuyo sonido es tan sonoro como el de las campanas de Nola en Campania, *fabrican relojes* de campana parecidos a los de Augsburgo, *órganos, clarines, pífanos y flautas, chirimías, fagotes, arpas, laúdes, violines, candeleros de plata, lámparas de suspensión, cálices, custodias* y todo lo que se hace en base a oro, plata, hierro, cobre, hojalata, estaño y plomo en las ciudades de Nüremberg, Viena, Munich, Colonia o Estrasburgo. Y lo que es todavía más insólito: el mismo hombre que ayer en la herrería con el martillo en la mano, parecía un Vulcano macizo y negro, forjando el hierro duro sobre el yunque, se ve hoy borlando como otra Aracné, con una aguja de pespunte especial, el uniforme de gala para el abanderado o alférez real" (Sepp 1973: 179, destacado mío).

go y habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XVIII para encontrar un patrón ceremonial cristiano bien definido (Palomera Serreinat 2001). Seguramente predominó un período importante de ambigüedad como el que destacan varios documentos tempranos, entre ellos el escrito por Diego Boroa, referido al pueblo de Santos Mártires:

> "Tenían muy arraigada una barbara costumbre de llorar supersticiosa e immoderadamente sus difuntos [...] Hanla corregido por industria de los Padres mezclandola con las demostraciones y sentimiento cristiano y piedad para con los difuntos y en oiendo el doble de la campana se juntan ordinariamene mas de 1.000 almas y le acompañan hasta darle sepultura [...] (CA [1632-34] 1990: 161)

La segunda cuestión es que las fuentes jesuitas muy probablemente invisibilizaron prácticas indígenas que resultaban comprometedoras para la imagen general que pretendían dar de las reducciones del Paraguay en el mundo europeo. Si bien es cierto que aquellos elementos ligados al antiguo *reko* o "modo de ser" guaraní fueron aparentemente erradicados, muchos aspectos de ese largo proceso de resignificación permanecen todavía confusos.

Digamos que la descripción de la religiosidad en las misiones guaraníes, especialmente en las crónicas del siglo XVIII, entre las que podríamos contar el ya referido escrito de Peramás, intenta marcar un contraste radical con los modos de vida y religión anteriores de los grupos reducidos. De los rituales antiguos apenas quedan indicios en escritos tempranos de los mismos jesuitas generalmente basados en información secundaria.[15] Por ejemplo, la carta que el jesuita Barzana escribe diez años antes de la creación de la Provincia jesuítica del Paraguay con datos sobre los indígenas guaraníes y chaqueños. En dicha carta, Barzana escribe que los guaraníes "[b]ailes tienen tantos y tan porfiados, fundados en su religión, que, algunos mueren en ellos" (Furlong 1968: 93).[16]

Este dato no constituye gran novedad para la investigación etnohistórica y musicológica. Sin embargo, es interesante rescatar el hecho de que el jesuita percibe estas prácticas como una amenaza permanente para la acción misional, en tanto que constituyen la base de la resistencia indígena conducida por los líderes religiosos indígenas. En un párrafo escribe Barzana:

15. Es necesario iniciar un ejercicio de "analogía etnográfica" con grupos guaraníes actuales para conjeturar posibles características de los rituales antiguos. Este sentido el aporte de trabajos clásicos como los de Nimuendajú, Cadogan, Schaden y Müller, entre otros, puede ser de gran utilidad.

16. El valor de esta carta fue quizás resaltado exageradamente por Bartomeu Meliá (1986).

"Y esta propensión suya a obedecer, a título de religión, ha causado que no sólo muchos indios infieles se hayan fingido entre ellos hijos de Dios y maestros, pero indios, criados entre españoles, se han huido entre los de guerra, y unos llamándose Papas, otros llamándose Jesucristo, han hecho para sus torpezas monasterios de monjas *quipus abutuntur*; y, hasta hoy, los que sirven y los que no sirven tienen sembrados mil agüeros y supersticiones y ritos de estos maestros, cuya principal doctrina es enseñarles a que bailen, de día y de noche, por lo cual vienen a morir de hambre, olvidadas sus sementeras." (Furlong 1968: 93).

La danza y el canto eran concebidas como una *performance* indisoluble que promovían los "hechiceros" para alcanzar un estado de perfección conocido como *agujye* en el que la sociedad como tal desaparecía (Clastres 1989). Mucho más tarde, el jesuita Pedro Lozano subrayaría elementos parecidos al documentar la famosa rebelión del líder Oberá contra los españoles. Escribe:

"El Oberá, se entretenía hácia el Paraná, gozando de las torpes delicias, que á otros permitía, porque mantenia muchedumbre de concubinas, con quienes se ocupaba en bailes y cantares abominables, que compuso en su propia alabanza, persuadiendo que todos los demas se empleasen en los mismos ejercicios de dia y de noche, si querian merecer su agrado. Obedecíanle prontos, porque la licencia en los vicios, es el mas poderoso socorro para granjear la obediencia de los bárbaros. Todo el tiempo que no iban á infestar la Asuncion, gastaban en cantar loores á su adorado Oberá, ensalzando su poder, majestad y demas atributos que se arrogaba su luciferina soberbia. Crecia por momentos el peligro //de la provincia, porque se aumentaba el séquito y potencia de Oberá, acudiendo los indios de partes distantes á reconocer esta deidad fabulosa." (Lozano 1874, III: 213-214)

Las descripciones tempranas no nos aportan mayores detalles, con lo que se hace prácticamente imposible reconstruir las características de los rituales antiguos. Por otra parte, debe tenerse en cuenta que la diversidad de grupos con tradiciones culturales diferentes incorporados a las reducciones durante el siglo XVII hace cuando menos engañoso hablar de prácticas socioculturales homogéneas en los comienzos de las misiones jesuíticas.

Lo único que por de pronto podemos aseverar es que la tradición de la fiesta era fundamental entre los grupos reducidos. Esto queda documentado en el siglo XVII, en la obra lingüística del jesuita Antonio Ruiz de Montoya quien dedica gran cantidad de definiciones para el término guaraní de fiesta.[17] Dichas definiciones habían

17. "Fiesta, combite. Pepi. Carú guazú. Fiesta combite hazer. Aipe pirv. Acarú guazú mona. [faltan signos]. Fiesta cobite [sic] preparar. Ane mbocacoí pepi rehé. Fiesta de guardar. Areté. Ára marândecó habey. Mara tequâ beyma. Fiesta holgura. Toriba. Fiestas hazer. Atarimona. Atoriberecó. Fiestas juegos. Ñembocaraî. Fiestas juntas. Areté yoapi api. Oyoeché bé hebe arete. Oyoehé eheí." (Ruiz de Montoya 1876: 4).

sido claramente apropiadas y resignificadas en el contexto reduccional para los fines de la evangelización. Ruiz de Montoya traduce el término "fiesta" como *Areté*. Dicho término, compuesto por las partículas "*Ara*" tiempo o día y "*Eté*", verdadero, aparece a su vez en el *Tesoro de la Lengua Guaraní* cubriendo una amplia gama de usos y contextos. Refiere al día del Santo, a la Pascua de resurrección (*Areté guaçú*), a la "pascua de Navidad" (*Tupa mitangi areté guaçú*), a las fiestas en su conjunto, a las que caen los días jueves, a la acción de guardarlas, esperarlas y santificarlas, trabajar en su día, conjugarlas con la misa y el acto de ir a la Iglesia, entre otros usos.[18] El término fiesta también aparece asociado al concepto guaraní de *pepy* o convite, íntimamente ligado a las prácticas reciprocitarias y la ayuda mutua (Wilde 2004).[19]

El empleo de estos términos se hará común con el afianzamiento de la evangelización jesuita en la zona. De allí que sea posible encontrar en el siglo XVIII un religioso como Jaime Oliver para quien es natural utilizar un término como *Aretéguaçú* para referir a la "fiesta magna" del calendario cristiano entre los guaraníes.[20] En síntesis, las resemantizaciones del contexto misional hacen evidente la centralidad del

18. "Areté abaupé guâra co nanga Domingo ñabo . l. areté tapiá, las fiestas de los Indios son estas, todos los Domingos del año. Areté guacú mitang áhagûera arypy, el primer dia de Pasqua de Nauidad. Mburubichabeté areteguacú, Pasqua de Reyes. L. N. Y. Recobé yebyhagûera arypy, Primero dia de Pasqua de Resurreccion. Mitangy yquyti haguêra, el dia de la Circuncision. Iesu Christo ybápe yyeupí haguêra, la Asssencion. Tupa Sipritu Sato aretéguacú arypy, el primero dia de Pasqua de Espiritu Santo. Tupacy áhagúera, el Nacimiento de nuestra Señora. S. Gabriel Tupacy yhupaguêra, la encarnacion del Señor. Tupacy ymembirá rirè, Tupa ópe yhóhagûera, la Purificació. Tupacy ybápe yhó hagûera, la Assumpcio. S. Pedro hae S. Pablo aretê, la fiesta de los Apostoles S. Pedro y S. Pablo. Tupa reroataguacu, dia del Corpus." (Ruiz de Montoya 1876, III: 67-67 v.)

19. Se realiza convite para los que ayudan a construir una casa, para los que contraen matrimonio y celebran la eucaristía ("hazemos Dios combite con su carne"). Escribe Ruiz de Montoya: "Pepy. Combite, og pepy, combite que hazen a los que ayudan a hazer la casa. Pepyguacù, gran combite. Aipepyru, hazer combite. Ambo pepy chemendára, hazer combite a su casamiento. Chepepyra reábo aycó, ando embusca de que hazer combite. Tupa oñembo pepy ñandébe, guoó hoù vcábo, hazemos Dios combite con su carne. Pepy oñerv, hizose combite. Pepy ybápe guâra noñeruíri apyreyma, sin fin perseyera el combite celestial." (Ruiz de Montoya 1876, III: 268 v.).

20. "En el *areteguaçu*, que llaman la fiesta magna de el Pueblo hay despues de la funcion de la Yglesia por la mañana danzas publicas en la plaza: para esse día se convidan varios sugetos de los nros. pertenecientes a los Pueblo vecinos; y traen lo mexor de su Musica para solemnizar la fiesta, y diversion de las funciones de la plaza. Se reparten aquel dia muchas alajuelas a la gente: como cuchillos, navajas, tijeras, medallas, muchos cortes de ropa y abalorios, sarcillos, anillos &. para las Mugeres. Por la tarde tienen sus juegos de sortija o cañas a caballo, sus danzas, entremeses en la plaza: y por la noche en aquel solo dia suele a ve-

concepto de fiesta en la cosmovisión y prácticas cotidianas guaraníes. Sobre sus contenidos concretos debemos seguir indagando en el futuro.[21]

Ahora bien, es igualmente evidente que los jesuitas tenían clara conciencia de los límites para la apropiación de determinadas prácticas antiguas. La pervivencia de algunas de ellas, por su asociación con la figura de los líderes religiosos, podía poner en riesgo la estabilidad de la vida reduccional y la imposición de las ideas religiosas cristianas. Aunque no podemos afirmar que el componente de la borrachera fuera ubicuo en los rituales antiguos indígenas, como tampoco el uso de pinturas corporales, la desnudez o determinados cortes de cabello, los esfuerzos jesuitas estuvieron claramente destinados a erradicarlos siempre que los hubiere como símbolos de barbarie y contrarios a la vida civil, pero sobre todo como signos de identidades religiosas nativas. Según una Carta Anua de Diego de Torres, los Guaraníes del Guayrà utilizaban calaveras de sus enemigos como vaso para la chicha, bebida de maíz con la que se emborrachaban frecuentemente en sus banquetes.[22] Peramás también refiere a la costumbre de "teñirse la cara" como propia de las mujeres bárbaras (Peramás 1946: 146). De prácticas como la antropofagia, que constituyeron un anatema en los espacios reduccionales, no tenemos evidencia generalizada pero sospechamos que se encontraban ampliamente difundidas en varias regiones de acción misional.

Todas aquellas prácticas que pudieran ser identificadas con el antiguo modo de vida indígena, presentes en las celebraciones, fueron celosamente perseguidas. Por ejemplo, la práctica de la borrachera ritual fue paulatinamente reemplazada por la infusión de la yerba mate o, en el peor de los casos, dosificada durante la realización de las festividades y convites, en que se repartía chicha y guarapo de bajo contenido alcohólico. Explica el jesuita Muriel que después de la misa y las oraciones se repartía una ración de yerba a cada indígena que generalmente consumía en sus intervalos de trabajo. Esta bebida, señala, era capaz de vigorizarlos sin que se embriaguen (Ruiz Moreno 1939: 39). Peramás llegará a jactarse en los siguientes términos:

> "Durante todo el tiempo que viví entre ellos jamás vi, en ciudad alguna, un solo borracho. Contentábanse con su propia bebida de yerba Paraguay, a la que son muy aficionados; bebida que puede tomarse veinte veces en una hora o en media sin el menor daño. Me refiero a lo que yo mismo he visto y experimentado." (Peramás 1946: 101)

---

zes hazerse una opera honesta de solos Muchachos, pero con tal primor y a que pudiera lucir en Europa." (Oliver, citado por Auletta 1999).

21. Resulta cuando menos interesante el uso de "comer la carne de Dios" dada la tradición antropofágica de varios de los grupos reducidos.

22. Escribe Cardiel en su *Carta y Relación* que a la mayor parte de los enemigos que capturaban se los comían y después les limpiaban el cráneo que empleaban como vaso para la chicha o cerveza de maíz en sus celebraciones (Ruiz Moreno 1939: 31 - 33).

También sabemos que, al menos en un primer momento, fue perseguida la utilización de instrumentos musicales de significado religioso, como las "maracas" y las "tacuaras". Del conocido proceso sobre el martirio y muerte de los jesuitas Roque González de Santa Cruz, Alonso Rodríguez y Juan del Castillo, ocurridos en los pueblos de la región del Tape, obtenemos información de algunos testigos indígenas que presenciaron los hechos. Afirma por ejemplo Cristóbal Quirendí que un viejo hechicero llamado Guaraibí ordenó secuestrar y matar al jesuita Juan del Castillo diciendo a los indios: "Matemos a este sacerdote: tengamos sólo a nuestro cacique Ñezú, óiganse en nuestra tierra el sonido de nuestros calabazos, y tacuaras" (Blanco 1929: 447-448). Una vez preso el jesuita, los indios entraron en tropel a la casa del sacerdote y la iglesia destruyendo las imágenes, el altar y recogiendo los ornamentos para llevárselos al cabecilla de la rebelión, el "hechicero" Ñezú, quien ordenó quemarlos. Otro testigo, el cacique Guirayú, del pueblo de Candelaria, refrenda al anterior al señalar que el citado hechicero Guaraibí exhortaba a los indios diciéndoles que sólo debían oírse en su tierra el sonido de los calabazos y que "oigan las indias el sonido de nuestras tacuaras". Y agregaba: "Estos Padres son causa de que escondamos nuestros calabazos y tacuaras" (Blanco 1929: 452).

Llegamos al punto en que una "analogía etnográfica" se hace oportuna. Como lo muestra Irma Ruiz en sucesivos trabajos, entre los grupos *mbyá guaraní* actuales de Misiones existen dos instrumentos sonoros que por su carácter sagrado son infaltables en el desenvolvimiento ritual dentro del recinto llamado *opy*. Uno es el *mbaraká*, sonaja de uso masculino fabricada con una calabaza que más tarde fue sustituida por la guitarra de cinco cuerdas y el *takuapú*, bastón de ritmo fabricado con caña de *takuara* utilizado en los rituales únicamente por las mujeres.[23] La vinculación de estos instrumentos sonoros con la identidad religiosa y sociocultural de los *mbyá* es indiscutible. Y aunque no tenemos forma de constatar la vinculación histórica de estos grupos contemporáneos, nunca sometidos a la vida reduccional, con los guaraníes

23. Ruiz hace la siguiente descripción: "En el origen, el [*mbaraká*] designó un idiófono de golpe indirecto, por sacudimiento, hecho con una calabaza (fruto de la *Legenaria siceraria*) atravesada por un palo, cuya parte inferior hacía de mango, y que en su interior llevaba pequeños frutos. Hoy designa una guitarra de cinco cuerdas, ya que el anterior perdió vigencia. Para distinguirlos, al sonajero se lo llama *mbaraká mirí*, adjetivo que significa pequeño, en comparación con la guitarra [...] En lo que respecta al *takuapú*, el panorama es otro. Además de estar en vigencia, los informes son en todo coincidentes. Se trata de un idiófono de golpe directo, de percusión, tubular, llamado genéricamente gastón o tubo de ritmo. Es un trozo de *takuara* (*Guadua angustifolia*) o *takuarusú* (*Guadua Trinii*), cuyo largo está determinado por la distancia entre tres nudos (70 a 90 cm). El nudo inferior es el único que se conserva; el intermedio se perfora y el superior se quita, para que la pieza quede hueca. El diámetro oscila entre 4, 5 y 7 cm. Produce sonido al percutirlo contra el piso" (Ruiz 1984: 71).

del siglo XVII en la región del Tape, es evidente que el *takuapú* y el *mbaracá*, las tacuaras y calabazos, tenían importancia equivalente en ambos casos en la construcción de la identidad colectiva guaraní.

En conclusión, de los sucesos de la rebelión de Ñezú se infiere que los indígenas eran conscientes de que rechazar la subjetividad cristiana que se les trataba de imponer conllevaba destruir los símbolos sonoros y visuales de los que eran vehículo, para reinstaurar el sonido y los rituales antiguos, que constituían símbolos de su propia subjetividad.[24] Las fuentes jesuíticas refieren frecuentemente a esta suerte de combates rituales, en donde el propósito central de los indígenas rebeldes a veces es apropiarse de las imágenes y sonidos utilizados por los jesuitas como instrumentos de dominación reutilizándolos o destruyéndolos, pero claramente marcando una interrupción con el uso hegemónico. Esas interrupciones son relacionadas por los jesuitas con la intervención de seres malignos.[25]

Cabe destacar la centralidad de estos "espacios de subversión del orden" que aparecen y reaparecen a partir de indicios sonoros en varios momentos de la historia reduccional del Paraguay. Al episodio mencionado del alzamiento de Ñezú y sus epígonos hay que agregar otros particularmente significativos para comprender los usos políticos indígenas del sonido. Una Carta Anua temprana relata que en la zona llamada Ibiá, en el frente misionero del Uruguay un grupo de líderes difundían que los *sonidos naturales* eran voces de monstruos escondidos en el interior de las montañas y se manifestaban contra los indios que aceptaban el cristianismo (Becker 1992: 49).

En la región del Guayrá se hace referencia a un "hechicero" venido del Brasil junto con su mujer y una esclava. En el pueblo de Loreto se presentó en público

> "cubierto de una capa de plumas, *sonando castañuelas hechas de cranio de cabras y saltando locamente*; afirmaba que era el verdadero señor de la muerte, de las mujeres y de las mieses; que todo estaba sujeto a su voluntad; que con el aliento podría aniquilar el

24. En Jesús María "[l]os reveldes del Caro luego que dieron alevosamente la muerte al esclarecido martir el Padre Roque Gonzáles escondieron con tanta diligencia la campana que les estava actualmente atando la lengueta para convocarlos a la Santa doctrina [...]" (CA [1632-34] 1990: 182). [...] (Diego Boroa, 1632: 182).

25. Escribe el jesuita Jarque: "Un demonio amenazó que había de derribar la campana con que tocaban á misa, doctrina y sermón, y permitiéndoselo Dios, la rompió. Habíala puesto el P. Antonio en una torrecilla fabricada de madera. Repicóse todo el día en que la pusieron, y el siguiente, al primer toque con que se hizo el llamamiento à misa, se conoció que estaba rota [...]" (Jarque, F. Ruiz Montoya en Indias, vol. 1, p. 305 , cita tomada de Illari y Zavadiker 1993; Wilde 2004).

> mundo y volver a crearlo, que era un dios en tres personas, pues con su habito había dado el ser al esclavo que tenía y de ambos procedia la muchacha que llevaban con la que se unian carnalmente" (citado por Becker 1992: 49, destacado mío)

Si avanzamos en el tiempo podemos encontrar otro episodio ocurrido en el siglo XVIII, específicamente durante el conflicto conocido como "guerra guaranítica", que se desencadena en la década de 1750, cuando los indígenas de siete de los pueblos guaraníes se levantaron contra las coronas española y portuguesa que los obligaban a trasladarse a nuevas tierras, luego de la firma de un tratado de límites. Hacia 1753, el jesuita de uno de los pueblos, que infructuosamente trataba de mediar en el conflicto, escribe a las autoridades de la Compañía que en el pueblo estaba todo alborotado y que día y noche los indígenas lo aturdían tocando la caja, flechando y gritando como los infieles sin sosiego en reclamo de que se les quería entregar a los portugueses (Furlong 1962: 662).

En este episodio, como en los anteriores, el sonido es algo más que un indicio de resistencia política. Más bien parece establecer un espacio de subjetividad indígena que escapa al control evocando, en algunos casos, un antiguo "modo de ser" –o mejor, un "sonido de ser" guaraní– que codifica a los antepasados y apela a una unidad colectiva basada en la religión indígena contra el nuevo orden cristiano. Una similitud estructural vincula estos episodios con las primeras etapas de la resistencia a la conversión, marcadas por las prácticas del canto y la danza.[26]

En efecto, la práctica del canto-danza ancestral nos revela una dimensión central que podríamos llamar "dimensión erótica del sonido"; ésta se inscribe en el plano de los placeres corporales que, por vincularse intrínsecamente con un espacio de contestación del orden establecido, son generalmente controladas y reprimidas, o en el mejor de los casos resignificadas laboriosamente. Tal dimensión se vincula con una subjetividad singular que se despliega en el espacio cotidiano y ritual y crea conexiones con los antepasados. Probablemente en este marco es que debe insertarse una interpretación de la pervivencia del canto conocido como *guahú*, en el contexto misional. Si bien los misioneros no le dieron mucha importancia su práctica fue estrictamente vigilada en las reducciones por ser considerada peligrosa para las buenas costumbres (Becker 1992: 43-44). Como relata Escandón, este canto o lamentación emitido por las mujeres, se siguió utilizando en tiempos jesuíticos para la celebración de los entierros.[27]

26. Para una revisión de los sucesivos levantamientos indígenas contra la imposición del orden jesuítico ver el exhaustivo trabajo de Ripodas Ardanaz (1987).

27. "[...] Sus entierros y los de todos los demás adultos se hacen de esta manera. [...] Y al tiempo del entierro van por el difunto los monaguillos con el Padre, vestido de capa pluvial negra, y los músicos y, desde allí, se ordena el entierro hasta la Iglesia, en la cual se le canta

Para concluir quizás convenga volver a la construcción ideológica que nos legaron los jesuitas. Estos se habían encargado de construir una antinomia entre los rituales del orbe cristiano, al que debían aspirar las reducciones del Paraguay y los rituales propios del antiguo "modo de ser" indígena, descriptos de manera vaga y confusa en los documentos. En esa antinomia simplista, los antiguos rituales expresaban el modo de vida "bárbaro", la prodigalidad, el exceso, el desorden, el impulso desenfrenado de las pasiones, los bailes y cantos antiguos; en tanto que los rituales cristianos expresan la vida civil, la mesura, la racionalidad y el orden, los sonidos de la música europea y los símbolos e imágenes cristianos. La antinomia se expresaba también en términos de regímenes de corporalidad opuestos, donde el polo cristiano debía domesticar al polo "salvaje" por medio de la vigilancia, la humillación pública y los castigos corporales.

Ahora bien, ¿es posible ir más allá de esta antinomia haciendo uso de los documentos jesuitas disponibles?

Más allá de la dominación y la resistencia. Los espacios sonoros híbridos

Conviene señalar que la distinción analítica entre usos sonoros hegemónicos y contrahegemónicos aquí presentada probablemente sólo sea válida para la primera etapa de formación de las reducciones. Como ya puede notarse a partir de algunos de los documentos presentados, el esquema dual resulta excesivamente simplista para abordar el fenómeno ritual y sonoro en un período más tardío de las reducciones del Paraguay. Si bien sabemos que el modelo jesuita terminó por imponerse, no lo hizo como un modelo prístino sino generando una serie de espacios grises en los que determinados elementos de la visión indígena se resignificaron o mantuvieron cubiertos por el silencio. Fuera del conjunto tradicional de fuentes edificantes como las cartas anuas y las crónicas, debe explorarse un *corpus* más amplio y difuso de documentación de la orden, que incluye desde memoriales hasta libros de preceptos, lo que permite tener una imagen más ambigua de este universo de prácticas socioculturales.

Entre los polos de la dominación y la resistencia seguramente podemos encontrar un repertorio amplio de matices intermedios que expresan modalidades sutiles de agencia indígena. Prácticamente nada sabemos sobre los límites del universo sono-

su responso, etc. [...] Luego que el cuerpo se pone en la sepultura, empiezan los llantos/de la madre, mujer o parientes con un género de canto lúgubre y tan desentonado, que es imposible explicar su desentono. A este canto o lloro llaman en su lengua *guahú*, o lamentación, de que usan totalmente las mujeres. En él cantan, lloran o rabian las alabanzas del difunto, diciendo no sólo lo que fue, sino lo que se esperaba que fuese, si no hubiera muerto" (Escandon [1760] 1965: 101-102).

ro reduccional, la eventual aceptación de instrumentos musicales nativos en las reducciones y las características de la singular adopción indígena de instrumentos europeos en la práctica concreta de ejecución. Por ejemplo, es preciso explicar todavía la incorporación, en el largo plazo, de instrumentos como las maracas (representadas en la serie de los ángeles músicos del friso del pueblo Trinidad) a un contexto sonoro definido mayormente por la presencia de instrumentos europeos o la pervivencia temporaria del *guahú*, junto con las múltiples analogías con grupos indígenas actuales. También debemos explicar por qué determinados instrumentos europeos tuvieron mayor aceptación entre los indígenas de determinados pueblos. ¿Cómo contribuían determinados timbres a definir pertenencias colectivas, preferencias sociales o estéticas entre la población indígena? ¿Cómo influía el conocimiento de la música (interpretación, composición, oficio de copista o maestro de capilla, etc.) en la construcción de prestigio político en el ámbito misional? Estas preguntas planteadas en esta última sección tienen carácter inicial. Se orientan a buscar nuevos elementos que puedan incorporarse a la reconstrucción de conceptualizaciones nativas y al trazado de un mapa sonoro misional.

En las páginas previas he tratado de delinear un modelo de análisis de indicios sobre elementos del universo sonoro y sus vinculaciones con la vida cotidiana y ritual de las misiones. He partido de la premisa de que cuando hablamos de sonido siempre hablamos de algo más; algo que tiene que ver con cómo los sujetos se conciben a sí mismos y a la sociedad en la que viven poniendo en juego una "dimensión erótica del sonido". Esta dimensión se sitúa en el plano del placer y el deseo, experiencias que si bien están sujetas al orden y son objeto de control, también lo "subvierten" de manera abierta o sutil escapando incluso a la conceptualización, como restos o remanentes de una realidad irreductible al lenguaje establecido.

Bibliografía y fuentes

Alvarez Kern, Arno, *Missoes, uma utopia politica*. Porto Alegre. Rio Gande do Sul, 1982.

Andriotti, Décio, A discografia do padre Sepp: na busca de probabilidades. *Missoes Guarani. Impacto na sociedade contemporanea*. Gadelha, Regina (ed.). Sao Paulo. Educ-Editora da PUC-SP, 1999.

Auletta, Estela, El P. Jaime Oliver S.J. y su "Breve noticia de la numerosa y florida cristiandad guaraní". *Missoes Guarani. Impacto na sociedade contemporanea*. Gadelha, Regina (ed.). Sao Paulo. Educ-Editora da PUC-SP, 1999.

Becker, Itala Irene Basile, Lideranças indígenas no começo das reducoes jesuiticas da provincia do Paraguai. *Pesquisas Antropologicas* 47. Instituto Anchietano de Pesquisas. Sao Leopoldo, 1992.

Blanco, José María, *Historia documentada de la vida y gloriosa muerte de los pa-*

dres Roque González de Santa Cruz, Alonso Rodríguez y Juan del Castillo de la Compañía de Jesús, mártires del Caaró e Yjuhí. Buenos Aires. Sebastián de Amorrortu, 1929.

CA [1632-34], Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay, 1632 a 1634. Introducción del Académico de Número Dr. Ernesto J. A. Maeder. Edición en homenaje al Quinto Centenario del Descubrimiento de Améric. Buenos Aires. Academia Nacional de la Historia, 1990.

CARDIEL, José [1758], *Misiones del Paraguay - Declaración de la verdad.* Buenos Aires. Imprenta de Juan A. Alcina, 1900.

CLASTRES, Hélène, *La tierra sin mal.* Buenos. Aires. Ediciones del sol, 1989.

CRO, Stelio, Empirical and Practical Utopia in Paraguay. *Dieciocho* 15 (1-2): 171-184, 1992.

DOBLAS, Gonzalo de [1785], Memoria histórica, Geográfica, política y económica sobre la Provincia de Misiones de indios guaraníes. En: *Colección de obras y documentos relativos a la historia antigua y moderna de las Provincias del Río de la Plata.* De Angelis, Pedro. Buenos Aires. Imprenta del Estado, 1836-1837.

DUMONT, Louis [1983], Essais sur l'individualisme. Une perspective anthropologique sur l'ideologie moderne. Paris. Éditions du Seuil, 1991.

ESCANDÓN, Juan [1760], Carta al Padre Andrés Marcos Burriel. En: Furlong, Guillermo 1965 *Juan Escandón y su carta a Burriel (1760).* Buenos Aires. Ediciones Theoria, 1965.

FURLONG, Guillerrno, *Misiones y sus pueblos guaraníes.* Buenos Aires. Imprenta Balmes, 1962.

FURLONG, Guillermo, *Alonso de Barzana, S.J. y su carta a Juan Sebastián (1594).* Buenos Aires. Ediciones Theoria, 1968.

GEERTZ, Clifford, *Conocimiento Local.* Barcelona. Gedisa, 1994.

HESPANHA, Antonio Manuel, "Las categorías del politico y de lo juridico en la época moderna". *Ius fugit* 3-4: 63-100, 1994-1995. [versión manuscrita utilizada]

ILLARI, Bernardo, "Un Laudate Pueri Como Antiobra (Acerca De La Invención De La Música Jesuítica De Chiquitos)". *Música Barroca Del Chiquitos Jesuítico. Trabajos Leídos en el Encuentro De Musicólogos.* (Santa Cruz de la Sierra), 1998.

ILLARI, Bernardo, *Polychoral Cultura: Cathedral Music in La Plata (Bolivia) 1680-1730.* Ph. D. Dissertation. Department of Music. The University of Chicago, 2001.

ILLARI, Bernardo, "El Sonido de la Misión: Práctica de Ejecución e Identidad en las reducciones de la Provincia Del Paraguay." *Música colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica.* Rondón, Víctor (editor). Actas del V Encuentro simposio internacional de musicología, V Festival Internacional de Música renacentista y barroca americana "Misiones de Chiquitos". Santa Cruz de la Sierra. APAC, 2004.

ILLARI, Bernardo y ZAVADIKER, Ricardo, Repertorio de documentos sobre música de las reducciones Jesuíticas de la Provincia del Paraguay. Chicago-Córdoba, 1993. (Texto inédito).

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*. Buenos Aires. Alianza, 1986.

LOZANO, Pedro *Historia de la Conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Buenos Aires. Casa Editora "Imprenta popular" (5 vols.), 1874.

LEONHARDT, Carlos, La música y el teatro en el tiempo de los antiguos jesuitas de la Provincia de la Compañía de Jesús del Paraguay. *Estudios. Revista Mensual redactada por la Academia Literaria del Plata* XXVI (enero-junio): 128-133, 203-214. Buenos Aires, 1924.

MELIÁ, Bartomeu, *El guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria*. Asunción. Centro de Estudios Antropológicos, Universidad Católica Ntra. Señora de Asunción, 1986.

NAWROT, Piotr, *Indígenas y Cultura Musical de las Reducciones Jesuíticas. Guaraníes, Chiquitos, Moxos*. Bolivia: Editorial Verbo Divino, 2000.

PALOMERA SERREINAT, Lluís, *Un ritual bilingüe en las reducciones del Paraguay: el manual de Loreto (1721)*. Dissertatio ad Doctoratum Sacrae Liturgiae assequendum in Pontificio Instituto Liturgico. Romae. Thesis ad Lauream n. 283, 2001.

PERAMÁS, José Manuel [1791], *La República de Platón y los guaraníes*. Buenos Aires. Emecé Editores, 1946.

RÍPODAS ARDANAZ, Daisy, Movimientos shamánicos de liberación entre los guaraníes (1545-1660). Apartado de Teología XXIV (50): 245-275. Buenos Aires. Facultad de Teología de la Pontificia Universidad Católica Argentina, 1987.

RUIZ DE MONTOYA, Antonio, *Arte, Bocabulario, Tesoro y Catecismo de la Lengua Guarani*. Publicado por Julio Platzmann sin alteracion alguna. Leipzig. Teubner, 1876.

RUIZ, Irma, La ceremonia Ñemongaraí de los Mbiá de la Provincia de Misiones. *Temas de Etnomusicología* 1: 51-102, 1984.

RUIZ MORENO, Aníbal, La lucha antialcohólica de los jesuitas en la época colonial. Buenos Aires. Cátedra de Historia de la Medicina, Universidad de Buenos Aires, 1939.

SEPP, Anton, *Jardín de flores Paracuario*. Buenos Aires. EUDEBA, 1973.

Waisman, Leonardo,¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana? *Música e Investigación*, Instituto Nacional de Musicología 1(2):99-107, 1998.

WAISMAN, Leonardo, La contribución indígena a la música misional en Mojos (Bolivia). *Memoria Americana, Cuadernos de Etnohistoria* 12: 11-38, 2004.

WILDE, Guillermo, La actitud guaraní ante la expulsión de los jesuitas: Ritualidad, Reciprocidad y Espacio Social. *Memoria Americana, Cuadernos de Etnohistoria* 8: 141-172, 1999.

WILDE, Guillermo, Poderes del ritual y rituales del poder: un análisis de las celebra-

ciones en los pueblos jesuíticos de guaraníes. *Revista Española de Antropología Americana* 33: 203-229, 2003.

WILDE, Guillermo, El ritual como vehículo de experiencias sonoras indígenas en las doctrinas jesuíticas del Paraguay (1609-1768). *Música colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica.* Rondón, Víctor (editor). Actas del V Encuentro simposio internacional de musicología, V Festival Internacional de Música renacentista y barroca americana "Misiones de Chiquitos". Santa Cruz de la Sierra. APAC, 2004.

* * *

Guillermo Wilde es doctor en Antropología Social por la Universidad de Buenos Aires e investigador del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha sido becario doctoral y postdoctoral de diversas instituciones en Argentina (CONICET, UBA, Fundación Antorchas) y el exterior (Agencia Española de Cooperación Iberoamericana, Deutsche Akademische Austauschdienst, British Council, John Carter Brown Library y Wenner Gren Foundation for Antrhopological Research). Desde 1997 es miembro del Programa de Etnohistoria del Instituto de Ciencias Antropológicas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Ha publicado en diversas revistas de circulación internacional sobre etnohistoria de los guaraníes del Paraguay y sobre problemáticas ligadas al ritual en las misiones jesuíticas. En 2004 obtuvo una beca para desarrollar una estancia postdoctoral en el Museo Nacional (Universidad Federal de Río de Janeiro). Paralelamente desarrolla actividades musicales como violinista y violista en diversas orquestas y grupos de cámara dedicándose especialmente a la interpretación historicista de la música barroca.

Resumen. Este artículo establece vinculaciones entre la relaciones de poder y la producción de sonido en el contexto de las Misiones jesuíticas del Paraguay. En primer lugar discuto los modelos vigentes de análisis de la "experiencia sonora" poniendo especial énfasis en el punto de vista de los actores. En segundo lugar, describo los usos sonoros concretos en contextos cotidianos y rituales de las misiones como mecanismos hegemónicos de construcción de poder. En tercer lugar, estudio algunas relaciones entre el sonido y la resistencia indígena. Por último, propongo analizar los espacios de negociación entre tradiciones europeas impuestas por los jesuitas y algunos elementos indígenas.

Abstract. This article establishs links between power relations and the prodution of sound in the context of Paraguyan Jesuit Missions. Firstly, I discuss the current models of analysis of "sound experience" emphasizing the actors point of view. Secondly, I describe the uses of concrete sounds in Missions' daily life and ritual con-

texts as hegemonic mecanisms of power construction. Thirdly, I study some relations between sound and indigenous resistance. Finally, I propose to analyse spaces of negotiation between the European traditions imposed by the Jesuits and some indigenous elements.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 103

Barsky, Julián y Osvaldo. *Gardel. La biografía.* Buenos Aires, Taurus, 2004. Fotos, facsímiles, 943 págs.

Pocos artistas, de cualquier género, han sido tan favorecidos por la literatura como Carlos Gardel. Ni siquiera para los más cercanos a la obra y la vida de este genial cantor, es posible abarcar la enorme cantidad de artículos, libros, referencias en diccionarios, ponencias en congresos, etc., que se han escrito sobre él. Son también muchísimas las disciplinas desde las que se han abordado el trabajo artístico, las vicisitudes de una vida corta pero intensa, las interpretaciones sobre el personaje. Así, la sociología, la historia, la psicología, la antropología y hasta la ficción literaria han intentado comprender y explicar a Gardel desde distintas ópticas. La mayoría de los textos, sin embargo, aunque con pretensiones historiográficas, se han detenido en la acumulación y el ordenamiento de datos biográficos, en la confección de discografías, en la suma de anécdotas, en controvertidas explicaciones sobre su nacimiento y su muerte. Y con tristeza debemos decir que ha sido la musicología la que menos ha publicado; apenas el excelente artículo de Pablo Kohan sobre sus composiciones en la década del '30 –"Cada día compone mejor: tangos para el cine de Carlos Garde"l; en revista *Viva el Tango*, Academia Nacional del Tango, Ed. Nº 7, otoño de 1997– y nuestro acercamiento escrito especialmente para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* –Madrid, SGAE, Vol. V, 1999–.

En concordancia con lo dicho, el libro que nos toca comentar en estos párrafos podría inscribirse en la línea de los trabajos periodísticos con pretensiones historiográficas. Y aunque tanto Osvaldo Barsky (Magister Scientae en Sociología e investigador del CONICET) como su hijo Julián Barsky (pasó por el Conservatorio Municipal de Música "Manuel de Falla", la Escuela de Música Popular de Avellaneda y la Licenciatura en Artes Combinadas de la Universidad de Buenos Aires) tienen una importante formación académica, han preferido acercarse a Gardel más desde la postura del coleccionista que desde la del investigador riguroso.

Ya desde el título se percibe la intención abarcativa de esta obra. Pero, enmarcada en la mayor parte de la bibliografía sobre el cantor, y aunque pueda pecar de in-

modestia, podría aceptarse como válida esta idea de "*la biografía*". Los Barsky han recorrido una gran cantidad de libros y artículos y han preferido obviar (o quizá desconozcan su existencia, aunque parece extraño considerando que el artículo de Kohan fue publicado por la Academia Nacional del Tango) los únicos dos escritos musicológicos que existen sobre Gardel. Desde esa abundante recopilación bibliográfica y con el agregado de algunas fuentes propias, han reconstruido detalladamente el nacimiento, la vida y la muerte del cantor. El estilo elegido es prácticamente el de un diario íntimo, en el que se relatan los movimientos de Gardel desde que se tienen noticias hasta su trágica desaparición en Medellín, Colombia. Por supuesto, merecen sendos párrafos las controversias sobre el lugar y fecha de nacimiento y las circunstancias que rodearon al accidente de avión que le costó la vida a Gardel. Pero, en ambos casos –así como en lo que tiene que ver con su oscura infancia– han preferido adherir sin mayores cuestionamientos a las tesis oficiales, echando por tierra por considerarlas inválidas –y sin profundizar al respecto– tanto la idea del nacimiento uruguayo del cantor –sostenida por toda la bibliografía uruguaya– como la participación de Gardel como causante del accidente colombiano.

A partir de todo lo dicho –y con la aclarada salvedad de que aquí no hay hipótesis ni marcos teóricos que sustenten la redacción sino simplemente una acumulación profusa de datos, lugares, giras, etc.–, puede considerarse a *Gardel. La biografía* como un buen punto de partida para quienes nunca se habían acercado a la vida y la obra del mayor cantante que ha dado el Río de la Plata. La exposición es prolija, la referencia a cada acontecimiento es minuciosa, el lenguaje literario es profesional y la lectura es amena. Además, aporta una extensa y nutrida bibliografía –con las aclaradas omisiones–, tanto de Gardel como del tango y de la cultura popular y un listado de canciones y películas con detalles de grabación y filmación. Los que ya hubieran tenido contacto con la bibliografía sobre el cantor, en cambio, encontrarán pocas novedades y la sobreabundancia de información hasta puede resultar pesada.

RICARDO SALTON*

* **Ricardo Salton**. Licenciado en Musicología (UCA). Ha realizado trabajos de investigación en el área de la música popular, especialmente el tango. Es autor de artículos en revistas con referato y ha participado en numerosos congresos internacionales. Desde hace veinte años ejerce el periodismo y la crítica musical en forma regular en el Diario *Ámbito Financiero* y la Revista *Noticias*. Actualmente es coordinador del área de Comunicación de la Dirección de Música del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. El Editor de la Revista *Pugliese*.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 105

EL TEATRO SOLÍS DE MONTEVIDEO*

Salgado, Susana. *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. xxiv + 494 pp. Apéndices con cronología 1856-1956 (así como listas de conjuntos e individuos que actuaron en el teatro, y lista de óperas, operetas, zarzuelas y balés escenificados), bibliografía, ilustraciones.

Para la preparación de este libro, Salgado ha llevado a cabo un largo y paciente trabajo de recolección de datos. Es un mérito no muy habitual en tierras latinoamericanas. Sólo por su transcripción cronológica de tales datos, que ocupa cerca de la mitad del volumen (205/433), *The Teatro Solís* está destinado a convertirse en un libro de consulta obligada. En términos generales, la lectura se torna amena en las 202 páginas de narración.

Sin embargo, no queda muy claro el objetivo del trabajo. Una historia de siglo y medio del principal teatro de una capital sudamericana podría reflejar de algún modo el proceso de la cultura de esa ciudad (y del país, el Uruguay, del que Montevideo es capital), especialmente desde que la autora señala, en una afirmación arriesgada, que el Solís "*fue por un tiempo el único centro de vida cultural en Montevideo*" ("*was for a time, the unique center of cultural life in Montevideo*") (xx/xxi). Salgado opta por privilegiar la actividad en el terreno de la ópera (xx), con cierta extensión, no exhaustiva, al *ballet* o balé y al ámbito de los conciertos. Y presta poca atención a lo acontecido en materia teatral y en materia de músicas populares, siendo que el Solís ha sido sede principal de la Comedia Nacional durante más de medio siglo (desde 1947),[1] y la actividad en el terreno de la música popular ha sido especialmente inten-

* Este artículo reproduce, con algunas modificaciones, el que fuera publicado en la Revista de Música Latino Americana, vol. 25 Nº 2, Austin, 2004.

1. En su bibliografía no aparece el libro de 250 páginas editado oficialmente hace tres lustros:

- Juan María Vanrell Delgado: *La historia de la Comedia Nacional.* Montevideo: Intendencia Municipal, 1987.

sa desde el restablecimiento de la democracia en 1985. De 23 capítulos y un epílogo dedicados a los avatares del teatro desde su inauguración en 1856, el lapso de más de medio siglo que va de 1931 a 1984 es despachado en sólo dos (que no llegan a una veintena de páginas, mientras al período 1856-1930 se le dedican 160). Y el período posterior a 1984 es simplemente omitido, lo cual contradice el subtítulo del volumen.[2] Entretanto, la cronología incluida como apéndice llega solamente hasta 1956, lo cual deja flotando la duda de si no fue ésa la intención primera del trabajo: trazar un siglo exacto de trayectoria, y no un siglo y medio.

La autora había hecho significativos aportes a la bibliografía sobre música culta del Uruguay, especialmente con su muy útil *Breve historia de la música culta en el Uruguay* (Montevideo: Aemus. 1971. 2ª ed.: Montevideo: Monteverde. 1980) y su *Cluzeau-Mortet* (Montevideo: Monteverde. 1983), grueso volumen dedicado a un compositor valioso y poco conocido. Sin embargo, hay en el enfoque de este nuevo trabajo una llamativa cuota de ingenuidad, así como cierta condición de *outsider* de la cultura, que queda dramáticamente expuesta (191/192) en su cuento de la presentación de *Porgy and Bess* de Gershwin (*"para todos nosotros ese espectáculo fue lo mejor de nuestras vidas"*, *"for all of us that performance was the best of our lives"*) por parte de una compañía estadounidense en 1955, cuando la autora ya no era adolescente y Montevideo había tenido recientes temporadas de ópera con distinguidísimos cantantes europeos (*"nuestro conocimiento operático internacional en esa época estaba basado en las pocas óperas que habíamos disfrutado ocasionalmente en el Teatro Colón de Buenos Aires"*, *"our international operatic knowledge at that time was based on the few operas we occasionally enjoyed at the Teatro Colón in Buenos Aires"*), que la propia autora menciona en otra parte (186).

Lo coloquial de la narración y esa cuota de ingenuidad se ven reforzados en lo visual por un curioso detalle: la autora aparece en primer plano en la cubierta del libro, en una fotografía de la sala tomada por su esposo.[3]

Tampoco aparecen textos relacionados con lo teatral, como la útil *brochure* de Sabat Pebet:
- Juan Carlos Sabat Pebet: El teatro dramático italiano en el Uruguay (desde fines del siglo XVIII hasta 1910). Montevideo: Istituto Italiano di Cultura, 1963.

2. Los capítulos se titulan de acuerdo a los períodos que cubren: 1516-1829 el 1, 1830-1856 los 2, 3, y 4 (el 2 sobre el contexto americano y uruguayo en relación con el auge de la ópera italiana, el 3 sobre la construcción misma del Teatro Solís, y el 4 sobre su inauguración), 1857-1858 el 5, 1859-1866 el 6, 1867-1869 el 7, 1870-1876 el 8, 1878-1887 el 9, 1888-1889 el 10, 1890-1894 el 11, 1895-1897 el 12, 1898-1899 el 13, 1900 el 14, 1901-1902 el 15, 1903 el 16, 1914-1916 el 20, 1917 el 21, 1918-1922 el 22, 1923-1928 el 23, 1929-1930 el 24, 1931-1955 el 25, y 1956-1984 el 26.

3. Aparece también en otras fotografías en el interior del volumen, pero en forma discreta (y de algún modo justificada).

Otro aspecto problemático del trabajo de Salgado es su confusión en materia política. Es significativo que el prólogo haya sido solicitado a un ex presidente (Julio María Sanguinetti, que aparece firmando *H. E.*, "Su Excelencia", cuando tal tratamiento no se usa en el Uruguay).[4] No hay referencia al golpe de estado de Gabriel Terra en 1933 (que instauró su dictadura de cinco años y un período de transición de otros tantos años). En su descripción de lo ocurrido a partir de 1956 (197/199), Salgado parece olvidar el Teatro Solís en una extraña recorrida de tópicos políticos (incluida la revolución cubana) no demasiado vinculados con la materia del libro. La autora demuestra simpatía por los argumentos de la derecha, se adscribe a la teoría de los dos demonios (la extrema derecha como reacción a la extrema izquierda, lo cual plantea por lo menos una cuestión de anacronismo), se muestra desinformada (el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros fue fundado en 1965, los documentos desclasificados por las autoridades estadounidenses han demostrado que Dan Mitrione entrenaba para la tortura),[5] y se sumerge en una especie de obsesiva historia de ciencia-ficción que llega a la caricatura (*"Entre todos los que estábamos en el SODRE corrieron rumores de que el fuego era consecuencia de un sabotaje de los tupamaros"*, a pesar de que *"era imposible verificar esos rumores"*, pero *"el incendio del SODRE era un ejemplo de la destrucción de los tupamaros"*, y *"Hacia fines de 1972* [...] *todos los centros educacionales* [estaban] *en manos de los tupamaros"*, 198/199) (*"For all of us at the SODRE site, rumors flew that the fire was the consequence of sabotage by the Tupamaros"*, *"it was impossible to verify those rumors"*, *"the SODRE burning was an example of the Tupamaros' destruction"*, *"By the end of 1972* [...] *all education centers* [were] *in the Tupamaros' hands"*). Dice *"los obreros y los empleados eran los mayores enemigos, y víctimas, de la subversión"* (*"workers and employees were the major enemies, and victims, of the subversion"*), adoptando el término (subversión) de la extrema derecha y olvidando que una de las principales fuerzas que resistieron la dictadura fueron los sindicatos (tanto de empleados como de obreros). Su punto de vista es por lo menos curioso: si Chomsky critica a Bush, el culpable es Chomsky.

Desde Estados Unidos, Salgado (que no ha vivido en Uruguay desde 1971) se permite afirmar, sin documentarlo, y sin bibliografía que apoye su afirmación, que *"Uru-*

4. Sanguinetti ha sido muy cuestionado como cómplice del perdón a los torturadores y asesinos de la larga dictadura que duró hasta marzo de 1985. Véanse las cartas abiertas del poeta Juan Gelman publicadas en la prensa de muchos países desde 1999, y las declaraciones de apoyo de intelectuales de todo el mundo.

5. Véanse los testimonios de Ralph W. McGehee y John Stockwell, ex funcionarios de la CIA, la información de prensa de agosto del 2001 (diario Clarín, Buenos Aires, 2-VIII-2001, por ejemplo) y el sitio del National Security Archive de la George Washington University: http://www.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB71/

guay no ha sido todavía capaz de superar su retraso cultural y disfrutar nuevamente el alto nivel intelectual que había prevalecido desde los 1900s hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial" ("Uruguay has not yet been able to overcome its cultural lag and again enjoy the high intellectual status that had prevailed from the 1900s to the end of World War II"). Es un juicio por lo menos audaz. El Uruguay posterior a la Segunda Guerra Mundial ha dado al mundo intelectuales y artistas como Carlos Quijano, Atahualpa Del Cioppo, Juan Carlos Onetti, Lauro Ayestarán, Abel Carlevaro, Eladio Dieste, Mario Benedetti, Idea Vilariño, Emir Rodríguez Monegal, Manuel Espínola Gómez, Ida Vitale, Ángel Rama, Hilda López, China Zorrilla, Daniel Vidart, Taco Larreta, Héctor Tosar, Óscar Cáceres, Julio Sosa, Aníbal Sampayo, Jacobo Lángsner, Carlos Molina, Mario Hándler, Hermenegildo Sábat, Juceca, Alfredo Zitarrosa, Dinorah Varzi, Luis Camnitzer, Manuel Martínez Carril, Daniel Viglietti, Eduardo Galeano, Los Olimareños, Ruben Rada, Pancho Graells, Jorge Lazaroff, Eduardo Fernández, Jaime Roos, Leo Maslíah, Fernando Cabrera, Beatriz Flores Silva o Jorge Drexler, lo cual no parece ser precisamente una prueba de decadencia.

Por otra parte, la creación hacia 1930 por parte del Estado uruguayo de uno de los grandes emporios culturales del continente, el SODRE, es vista muy brevemente (184), y no es analizada con la profundidad que parecería merecer, ni con la visión abarcativa que podría exigir su actividad múltiple de radio estatal (y luego también televisora), archivo fílmico, orquesta sinfónica, coro, balé nacional y casa de ópera. Y la estatización del Solís no parece merecer la simpatía de la autora: *"El siguiente paso crítico en la historia del Solís, y quizás una de las razones de su desaparición como teatro de ópera, empezó cuando el 24 de junio de 1937 la Municipalidad de Montevideo compró el edificio del Teatro Solís" ("The next critical step in Solís history, and perhaps one of the reasons for its demise as an opera house, began when on June 24, 1937, the Municipality of Montevideo bought the Teatro Solís building"*, 186). No se discute si el mayor peso que la administración presidida por el notable intelectual Justino Zavala Muniz da a lo teatral –en una nueva realidad en la que el propio Estado ha transferido la responsabilidad principal de lo operático al SODRE– es o no, en una visión a largo tiempo, positivo para la cultura del país.

Finalmente, cabe señalar que la extensa cronología posee algunos aparentes errores: por ejemplo, la *Elektra* de Richard Strauss no fue dirigida en 1923 en Montevideo por su autor sino por Vincenzo Bellezza (por lo menos así lo atestigua el programa de mano que obra en mi archivo). Además de las inevitables erratas, pocas al parecer en este libro, hay inexactitudes, como en la distribución de sonatas en el ciclo Beethoven de Arrau en 1942,[6] o en la cantidad de espectáculos de Joaquín Pérez

6. Las 1, 2, 3, 25 y 26 el 22-IV, las 5, 6, 7, 22, 23 y 24 el 29-IV, las 4, 9, 10, 13, 14 y 15 el 8-V, las 16, 17, 18, 19, 20 y 21 el 11-V, las 8, 11 y 29 el 13-V, y las 12, 27, 28, 30, 31 y 32 el 29-V.

Fernández en el mismo año.[7] Y existen sorprendentes ausencias, como la de Pierre Boulez, director musical junto a la compañía Barrault-Renaud en junio de 1954.

La edición de Wesleyan University Press no parece especialmente cuidada. El tratamiento de la tipografía consume demasiado espacio (con un excesivo interlineado en la cronología, por ejemplo). Las citas de críticas (que sólo aparecen en su traducción al inglés) no consignan autor ni publicación ni fecha en el cuerpo del texto, remitiendo al lector a las notas publicadas al final del grueso volumen (475 a 486). En la cronología, el criterio es errático[8] y se hace muy confusa la discriminación de autores, intérpretes, títulos (que a veces están en su idioma original y otras veces en su traducción al castellano) y demás datos. Y falta el imprescindible índice de nombres.

Por último, debe señalarse que el Teatro Solís permaneció cerrado desde el 12 de noviembre de 1998, y que fue casi totalmente desmantelado a fin de procederse a su reconstrucción.[9] Este importante dato no parece surgir (202) del texto de Salga-

7. Dos, el 12 y el 15-VI, con programas diferentes.

8. En un recital de Ninon Vallin el 17-VIII-1936 se menciona lo interpretado obra por obra (que curiosamente no coincide con el programa de mano, sin que se establezca la posibilidad de que éste hubiera sido modificado), y en el siguiente, pocos días después, se enumeran sólo los apellidos de los compositores. A propósito, el apellido de su pianista acompañante era Darck y no Dark.

9. Intendencia Municipal de Montevideo: Proyecto Solís (Montevideo: una ciudad para un teatro, un teatro para una ciudad / A City for a Theatre, a Theatre for a City). Padova: Il Poligrafo, 2000.

Véanse, además, los siguientes artículos periodísticos anteriores a la publicación del libro de Salgado:

- Anónimo: "Dan el primer paso para la recuperación del Solís; Ingeniería hará diagnóstico". Montevideo: El País, 27-XII-1996.
- Anónimo: "Temen rebrote del fuego en el Solís". Montevideo: El País, 1-X-1997.
- Anónimo: "La IMM y el MEC invertirán más de 60 millones de dólares para proveer a Uruguay de dos centros culturales modernos". Montevideo: Búsqueda, 2-X-1997.
- Édison Lanza: "El nuevo Teatro Solís: De la historia a la vanguardia". Montevideo: El País Cultural, 28-I-2000.
- Alfredo Goldstein & Álvaro Loureiro: "Franz Kafka, quién diría, terminó en Montevideo". Montevideo: Brecha, 13-X-2000.
- Celia Viana & Carina Peombo: "El Teatro Solís". Montevideo: Almanaque 2001 [del] Banco de Seguros del Estado, XI-2000.
- Roger Mirza: "El Teatro Solís: Recuperar la escena de la ciudad". Montevideo: Socio Espectacular (Separata), IV-2001.
- Leonardo Pereyra: "Los uruguayos están acostumbrándose a los edificios sin terminar". Montevideo: Búsqueda, 24-I-2002.

do. La reapertura tuvo lugar el 25 de agosto de 2004,[10] con posterioridad a la publicación.

El propósito del libro no queda especialmente claro, y la autora no muestra un particular interés en establecer una valoración sociocultural de la existencia del Teatro Solís, sala que goza de una enorme afectividad en los habitantes de Montevideo, y en especial en quienes cultivan las artes interpretativas. Tampoco establece un análisis del eventual peso que el importante teatro haya tenido a lo largo de un siglo y medio, ya en el afianzamiento de una dependencia consumista eurocéntrica, ya, dialécticamente, en la afirmación de una producción local que logre superar esa sujeción colonial.

De todos modos, es indudable que el esfuerzo realizado será de gran utilidad, y cabe agradecer a Susana Salgado por su perseverancia en la concreción de este documento único.

CORIÚN AHARONIÁN**

- Sergio Israel: "Ni pan ni circo". Montevideo: Brecha, 16-VIII-2002. Hubo respuestas de los arquitectos Nery González y Carlos Pascual el 23-VIII-2002.

10. Un reciente libro nos sitúa en la perspectiva de esta reapertura:

- Daniela Bouret: *Teatro Solís, historias y documentos*. Teatro Solís, Montevideo, 2004.

** Coriún Aharonián (Montevideo, 1940) es compositor, musicólogo y docente. Fue discípulo y asistente de investigación de Lauro Ayestarán. Ha sido profesor de composición y de materias musicológicas en numerosos países. Ha enseñado en la Universidad Nacional de su país y en institutos terciarios de Argentina, Colombia, Ecuador y Brasil, y ha dictado cursillos, seminarios, talleres, conferencias y clases magistrales en numerosos países de América, Europa y Asia. Es autor de libros, ensayos y artículos publicados en una decena de idiomas y en más de veinte países. Ha sido compositor invitado de la ciudad de Berlín y musicólogo becario de la Fundación Guggenheim.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 111

MÚSICA POR LAURO AYESTARÁN

EL PULSO MUSICAL DEL URUGUAY[1]

Contra lo que se cree comúnmente, la cultura musical de un pueblo no depende de lo que éste consume sino de lo que éste produce. El Uruguay –como casi todo el mundo– consume hoy mucha y muy buena música; sus fuentes de accesos no están vedadas como antaño a los desposeídos o a los neófitos. La música –la mejor música– va hoy a nuestro encuentro; nos penetra a todas horas del día casi sin quererlo y casi sin buscarlo. El concierto, el disco, la radio, el cine, nos inundan de la más alta calidad sonora en dosis, me atrevería a decir, masivas. Hace 20 años, con respetuoso silencio nos acercábamos a los ensayos de Ricardo Viñes, el intérprete dilecto de Debussy que a principio de siglo había estrenado su obra, para oír cómo se articulaban los ritmos –riquísimos ritmos libres–, como se empastaban los acordes de "novena sin enlace", tan caros al estilo del músico francés. Hoy, el propio Debussy, ante el bostezo displicente de un buen coleccionista, toca en un memorable "long-play" sobre antiguas grabaciones directas de 1910, sus "Preludios" y "Estampas". Dentro de pocos años las obras completas de todos los grandes compositores, en las más perfectas e increíbles versiones, estarán al alcance de todos. Espléndidas colecciones de grabaciones folklóricas tomadas "in situ"o de la música de los grandes pueblos no occidentales nos traen la imagen fiel de la otra cara de la moneda de la música universal. Casi no hay tiempo para escuchar la última grabación de alta fidelidad que llega a la plaza. Florecientes comercios musicales han construido en Montevideo edificios de varias plantas. El Estado gasta más de tres millones de pesos por año en el Sodre y envía al aire, diariamente, enormes dosis de la mejor música; se estima que el habitante del Uruguay posee un receptor de radio, como mínimo, por cada unidad familiar.

1. Artículo publicado en el Semanario "*La Marcha*" el 14 de diciembre de 1956. Gentileza Profesor Coriún Aharonián.

Bien está que se consuma mucho y se exija la mejor calidad del producto, pero ¿es que vivimos para consumir? ¿o es que se debe consumir para poder vivir mejor? Es una sabia política de nutrición cultural, es necesario mejorar el producto que se consume, pero lo más importante es asimilarlo y el grado de esa asimilación, se sabe por lo que se "Produce" en hechos profundos de cultura musical. Y el nivel de cultura está reglado por tres órdenes de producción que, jerárquicamente, se suceden así: creación, interpretación y crítica.

No seremos un pueblo culto musicalmente hablando por el mero hecho de consumir la más grande cantidad de la mejor música. Lo seremos cuando produzcamos la mejor y más vasta obra de creación, cuando la mayor masa de intérpretes intervenga en el terreno de la ejecución y cuando la crítica –no sólo la profesional o periodística sino la del simple auditor– se ejerza con mayor fineza y profundidad.

Al estudio de la producción musical vamos a dedicar afanosamente nuestro empeño al retomar la crítica de "Marcha". Nuestro tiempo y nuestro medio serán las dos coordenadas donde situaremos el punto de nuestra crítica.

Y para mayor claridad de nuestro designio vamos a repasar la teoría de estos tres planos de la producción musical donde debe estar asentada la cultura musical de nuestro pueblo.

• La Creación

Nuestra primera preocupación va a ser atender la obra de creación de nuestros músicos. El público ignora lo que se produce en el país en este terreno. Junto a los compositores ya maduros que siguen valientemente entre la indeferencia y el desánimo elaborando su mensaje, ha surgido en estos últimos 15 años una pléyade de jóvenes creadores dignos de estudio positivo o negativo: Tosar, Storin, Campodónico, Lamarque, Pons, López, Maidanik, Biriotti, Serebrier.

Graves problemas de formación técnica, de formación estética y de irradiación de su obra, es menester ventilar públicamente. No nos interesará calificarlos –delicada materia que entra dentro de lo opinable– como caracterizarlos y ubicarlos en el panorama de nuestra música. Nos preocuparemos, además, de discutir la creación de un mecanismo de comunicación e irradiación de sus partituras. El ascenso del compositor uruguayo a la audición pública es tristemente penoso, basado como estuvo durante mucho tiempo en el favoritismo gracioso o en el régimen apresurado de los "festivales de música nacional" que ahuyentaron por su carácter masivo y monoestilístico a los futuros y atentos auditorios de lo que produce el país. Hoy que la Dirección Artística del Sodre ha intentado enfrentarlo con valentía, debemos acercarle opiniones y posibilidades de futuro, para armar ese mecanismo.

• Interpretación

La virtuosidad instrumental es una funesta invención de la música moderna. No nos interesará gastar tiempo y papel en expresar nuestro asombro o nuestras reservas por los grandes virtuosos que nos visitan.

Nos interesa adquirir para el Uruguay una mayor cantidad de participantes en el hecho de la recreación estética. Agitar, criticar y, consecuentemente, favorecer, los institutos de formación profesional; Conservatorio Nacional, escuelas Municipales de Música, pero además, atender la obra de las grandes instituciones de participación colectiva en la interpretación musical.

Con sus posibles defectos y dificultades, en este último lustro, el Uruguay ha enfrentado este grave problema y ya existe un Conservatorio Nacional, varias Escuelas Municipales en la capital y en los departamentos, y un movimiento coral en el interior del país que agrupa casi treinta agrupaciones polifónicas. Nuestra intervención en estos movimientos, lejos de inhabilitarnos para su crítica, nos permitirá revelar mucho de lo que ignora el habitante montevideano acerca de la realidad nacional en el interior de la Nación. De todas maneras quedan abiertas estas páginas para quienes opinen lo contrario y de una discusión fecunda ojalá surjan rectificaciones provechosas.

• La Crítica

En tercer grado lo que produce el Uruguay en materia crítica nos interesa vivamente. Desde el estudio musicológico de una realidad nacional dentro de la música culta hasta el enfrentamiento con los grandes movimientos de la música folklórica o simplemente popular. En este último sentido prometemos un estudio pausado sobre un hecho de gran fuerza popular que aún no ha sido debatido en la esfera de la crítica: los payadores de hoy.

El viejo lema latino: "Hombre soy; nada me es ajeno de lo humano", trasladado debidamente a la música uruguaya, será nuestra conducta.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 114

LA MUSICOLOGÍA EN LA ARGENTINA

CARLOS VEGA

La musicología se inicia en la Argentina tardíamente. A. Ellis fue desconocido por décadas, y hay que llegar al segundo cuarto de este siglo para que trascienda su nombre y se estudien las obras de los grandes músicos alemanes, ingleses y norteamericanos. Entre tanto, varios autores abordaron el tema incitados por diversos órdenes de ideas –costumbrismo, tradicionalismo, folklorismo, nacionalismo musical– y produjeron ensayos ocasionales que constituyen hoy un **corpus** de antecedentes. Algunos de estos trabajos se deben a escritores eminentes, como Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones, otros, a voluntariosos aficionados carentes de información y de alcance, excepto el caso de lo historiadores. Los aficionados suelen reaparecer aún dentro del período de la musicología orgánica en razón de que la falta de mentalidad científica y de conocimientos adecuados les impiden discriminar en materias de técnicas y de orientación.

Ventura R. Lynch (1850-1888), periodista profesional, aficionado a las pinturas, a la música y a las ciencias naturales, escribió una obra descriptiva de carácter general sobre la provincia de Buenos Aires, y alcanzó a publicar el "tomo II", un fascículo que tituló "**La Provincia de Buenos Aires Hasta la Definición de la Cuestión Capital de la República. Cuestiones del Indio y del Gaucho**" (Buenos Aires, 1883). Lynch era un costumbrista puro, anterior a la iniciación de la ciencia del folklore, del nacionalismo musical y del tradicionalismo activo. La importancia de este aporte consiste en la veintena de melodías y acompañamientos guitarrescos con que ilustra sumarias descripciones de danzas y canciones bonaerenses. Contiene la obra, además, poesías, cuentos, historias y notas sobre los indios de la pampa.

El primer historiador de la lírica en Buenos Aires es Mariano G. Bosch (1965-1948), crítico y autor teatral. Publicó su "**Historia de la ópera en Buenos Aires**" (Buenos Aires, 1904) a la base de noticias periodísticas y piezas de archivo. Los otros libros suyos se refieren al teatro.

El libro titulado "**Orígenes de la música argentina**" (Rosario, Santa Fe, 1908),

obra del Doctor Juan Álvarez, es directa consecuencia de una posición intelectual adversa al vivaz y próspero movimiento tradicionalista que estaba entonces procurando recuperar las tradiciones locales avasalladas por la inmigración en masa. Habla el autor de las tras fuentes demográficas: la española, la africana y la indígena. Carente de conocimientos científicos generales y de información sobre las inmediatas fuentes folklóricas etnográficas, maneja dispersos datos disponibles en torno y los interpreta de acuerdo con su tendencia.

Leopoldo Lugones, uno de los más grandes escritores argentinos, publica en la Revue Sud-Américaine (1e Anée, Vol II, Nº 5, pp. 183-206, París, 1914), un ensayo titulado "**La musique populaire en Argentine**", que luego incorpora a su libro "**El Payador**" (T. I, "**Hijo de la pampa**", pp. 97-134, Buenos Aires, 1916). Son páginas de poeta culto referidas a melodías folklóricas que obtiene del maestro Andrés Chazarreta y publica en número de doce. Abundan en este trabajo las comparaciones impresionistas a la larga distancia y es evidente que faltan al autor materiales suficientes y técnica especializada.

Ricardo Rojas, polígrafo ilustre, incluye en su importante obra "**Historia de la literatura argentina**" (T. I, Los Gauchescos, pp. 183-307, Buenos Aires, 1907), un ensayo sobre la música, la danza y la poesía rural del país. Aún cuando el énfasis del autor recae sobre la lírica, en general, publica varias páginas musicales y ofrece notas históricas y observaciones sobre los instrumentos, danzas y canciones. Formula opiniones que armonizan con los materiales y conocimientos de que se dispone en ese tiempo.

El nacionalismo musical inspira al compositor Manuel Gómez Carrillo actividades de difusión que reúne en su folleto "**Música aborigen** –conferencias y audiciones sobre el tema– (edición Universidad de Tucumán, extensión universitaria, nº 18, Buenos Aires, 1920)". Contiene un plan para la compilación de música regional, síntesis de un panorama para las canciones y danzas del noroeste y comentarios periodísticos sobre sus audiciones y conferencias.

Los mismos intereses espirituales animan a la conocida artista Ana S. De Cabrera (después señora de Palazzolo) a iniciar en 1923 una serie de conferencias y artículos que se extienden por varios lustros por el país y por el extranjero y que culminan en su libro "***Rutas de América***" *(Buenos Aires, 1941)*, rico en observaciones de folklorista viajera.

Siempre a base de las páginas de Andrés Chazarreta, Jorge M. Furt publica su folleto "***Coreografía gauchesca***" (*Buenos Aires, 1927*). Merece el recuerdo por haber añadido a las descripciones de danzas un número importante de notas históricas sobre esos bailes. Por la misma razón debe ser nombrado el R. P. Grenón, S. J., autor del libro "***Nuestra primera música instrumental***" (*Buenos Aires, 1929*). El P. Grenón revisó archivos y extrajo y publicó cantidad de breves pasajes referentes a la música, a la danza y a los instrumentos musicales.

El título "***Historia de la música Argentina***" que dio Arturo C. Schianca a su li-

bro de 1933, reclama, cierta aclaración. El autor fue un tradicionalista, diestro en el piano, en la guitarra y en el acordeón, y experto en la ejecución de la música del pueblo. Su libro contiene divagaciones sobre temas muy superiores a su cultura y las notas principales son reproducciones literales de descripciones de un diccionario y párrafos sobre las especies del folklore extraídos del libro de Ventura R. Lynch. Las opiniones del autor son espontáneas. No es una historia de la música; se debe aclarar esto, al menos.

Todos los ensayos precedentes, obra de autores cultos o de aficionados entusiastas, son el producto de enfoques o de observaciones locales. Por mucho que hubiera avanzado Europa en algunos aspectos –y aún cuando la primera clasificación organológica universal es del siglo pasado–, no se habían producido hasta esta fecha las clasificaciones universales de las danzas y los panoramas generales de la música misma. En rigor, la musicología no había notado aún su base científica en la grabación electromagnética instantánea, y si algunos ensayos musicológicos orientadores son anteriores a los argentinos de las décadas de 1900-1930, es el caso de que se escribieron en idiomas poco asequibles y que, por lo mismo, no llegaron al país.

La musicología argentina sincroniza con la europea después de 1930. Y tiene el carácter de iniciales la creación de una dependencia científica del Ministerio de Educación en 1931, el Instituto de Musicología, y la serie de viajes de estudio y de grabación que organiza desde ese año el mismo instituto. Carlos Vega, que propuso su creación, publicó también en 1931 su libro "***La música de un códice colonial del siglo XVI*** " que, con la revisión que entrega mucho después a la "***Revista musical chilena***" (*nos. 81-82*), asegura versiones razonables de las melodías y la política de esa época tan oscura hasta nuestros días.

El análisis de las melodías que recoge en sus viajes lo llevan, en 1932 al descubrimiento del sistema rítmico que rige la creación folklórica, y expone el hallazgo, primero en la revista "***Crótalos***" (*1933-1934*), y después en sus dos tomos titulados "***Fraseología***" (*Buenos Aires, 1941*). Sobre tal base concibe un número de ideas que desarrolla en los tres órdenes que animan casi toda su obra: el morfológico o taxonomio, el paleográfico y el pedagógico.

El orden morfológico le permite perfeccionar un método analítico y distinguir entre sus materiales melódicos varias "unidades superiores de carácter" que llama "***Cancioneros***". En su libro "***Panorama de la música tradicional argentina***" (*Buenos Aires, 1944*) –que es poco menos que un panorama sudamericano– expone los diversos tipos de música o clases de música que encuentra en esos países y sus áreas de dispersión. El orden paleográfico, apoyado en el estudio de las teorías medievales, lo conduce a la notación de las melodías de los trovadores, troveros, minnesinger, y de las laude italianas y de las cantigas españolas, hasta entonces ilegibles. Expone su método ante especialistas de Europa y de Norte América y tiene actualmente en trámite la publicación de su obra máxima: "***La música de los trovadores***". Varios otros libros o ensayos breves (tratan) los temas de estos dos órdenes. La pro-

yección pedagógica se manifiesta en un nuevo método de lectura y escritura de la música (teoría y solfeo), actualización pedagógica y técnica de la teoría tradicional. Este método fue experimentado oficialmente durante el año lectivo de 1962 con óptimos resultados. He publicado el tomo inicial de la breve serie: "***Lectura y notación de música***" (*editorial El Ateneo, Buenos Aires, 1964*).

La documentación histórica que busca y obtiene en archivos y bibliotecas permiten penetrar en la historia particular de cada una de las danzas folklóricas, localizar en el continente los focos de radiación y formular una dinámica de los correlativos procesos folklóricos. Sobre el tema ha publicado los siguientes libros: "***Danzas y canciones argentinas***" (*Buenos Aires, 1936*), "***Bailes tradicionales argentinos***" (*Dos tomos, Buenos Aires, 1952*), "***El origen de las danzas folklóricas***" (*Buenos Aires, 1956*), "***Danzas Argentinas***" (*Buenos Aires, 1962*). Las mismas ideas inspiran su libro "***Los instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina***" (*Buenos Aires, 1946*). Ha publicado, además, diversos ensayos breves y artículos sobre estos mismos temas y folletos y notas sobre la historia general de la música en la argentina, y un volumen titulado "***Las canciones folklóricas argentinas***" (*Buenos Aires, 1964*).

Sus estudios sobre música aborigen y folklórica y la documentación histórica que ha reunido autorizan y respaldan las ideas que expone en su libro "***La ciencia del folklore***" (*Buenos Aires, 1960*). Otros libros y folletos suyos abordan temas sudamericanos y el volumen titulado "***El himno nacional argentino***" (*Buenos Aires, 1962*), aclara los orígenes de la canción nacional argentina.

El R. P. Guillermo Furlong, S. J., destacado historiador de la cultura y autor de varios libros y artículos, dedicó también un libro a la música: "***Músicos argentinos durante la dominación hispánica***" (*Buenos Aires, 1944*), con importante aporte de documentación inédita.

Isabel Aretz, compositora y musicóloga, se formó en el Instituto de Musicología de Buenos Aires y llamó muy pronto la atención de los especialistas con su voluminosa obra "***Música tradicional argentina –Tucumán historia y folklóre–***" (*Tucumán, Argentina, 1946*), monografía capital en la materia, con cerca de ochocientas melodías recogidas por la propia autora en la provincia de Tucumán durante varios viajes de estudio organizados por el Instituto mencionado. Sigue a esa obra su libro "***El folklore musical argentino***" (*Buenos Aires, 1952*), que resume los trabajos de investigación de otros autores e ilustra con un centenar de melodías y valiosas observaciones personales de campaña. La autora ha escrito y conserva inédito su libro "***Música tradicional argentina –La Rioja–***", no menos importante que el que dedicó a Tucumán, y ha publicado una obra sobre costumbres tradicionales argentinas y numerosas monografías sobre diversos temas musicológicos. Radicada en Venezuela, sus artículos y libros se relacionan con sus investigaciones en ese país.

Julio Viggiano Essain es autor de numerosos trabajos. Folklorólogo, colector del canto rural, especialmente del de la provincia de Córdoba, ha publicado el libro "***Instrumentología popular argentina***" (*Córdoba, 1946*), y folletos sobre diversos

temas: "***Pregones populares cordobeses***" (*Buenos Aires, 1952*), "***Musicología nativa***" (*Córdoba, 1953*); "***Función social del folklore***" (*Córdoba, 1953*); "***La musicalidad de los Tupi Guaraní***" (*Córdoba, 1954*); "***El velorio del Angelito***" (*Córdoba, 1962*), y muchos otros. Durante largos años fue investigador de institutos americanistas y del instituto de antropología de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

En 1949 inicia sus actividades en la Argentina el musicólogo Francisco Curt Lange. Llegaba Lange del Uruguay, donde había iniciado su importante obra de promotor a partir de 1935. Allí y en otros países editó los seis tomos del "***Boletín Latino-Américano de Música***", y ahora, en Mendoza, como Jefe del Departmanto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, retomaba las actividades editoriales con la "***Revista de Estudios Musicales***", de la cual aparecerían seis números (*1949-1951*). En el "Boletín" y en la "Revista" se destacaron los ensayos argentinos de Juan Carlos Paz, Roberto García Morillo, Rodolfo Barbacci, J. Luis Trenti Rocamora, Héctor Gallac (Gallao?), Bernardo Canal Feijoo. En ellos publicó el propio Curt Lange más de treinta importantes trabajos sobre muy diversos temas musicológicos, entre ellos el extenso y nutrido ensayo "Vida y muerte de Louis Moreau Gottschalk".

Juan Carlos Paz se formó y actuó en las corrientes de vanguardia, a las que sirvió como compositor y estudioso. Ha publicado numerosos artículos y ensayos breves e importantes libros, como "***Introducción a la música de nuestro tiempo***" (*Buenos Aires, 1954*); "***Arnold Schönberg o el fin de una era tonal***" (*Buenos Aires, 1958*), y su voluminosa y densa historia de los movimientos musicales contemporáneos.

Una historia general de la música en este país se da del esfuerzo de Vicente Gesualdo y consiste en dos tomos que suman más de dos mil seiscientas páginas. Se titula "***Historia de la música argentina***" (*Tomo I, Buenos Aires, febrero de 1961; Tomo II, Buenos Aires, 1961?*). El enfoque ha sido amplio y minucioso: La época colonial (1536-1809), los tiempos de la independencia hasta 1829, la época de Rosas (1830-1851), la segunda mitad del siglo XIX. El autor incorpora interesantes capítulos de historia menor, como los que dedica a los bailes de negros, a los instrumentos, a la música militar, al canto popular, a la enseñanza musical, al comercio musical, a las sociedades musicales, a la música religiosa, a la crítica, a las publicaciones musicales, a la danza de salón, a las canciones, etcétera. El autor ha recogido en su obra casi todo lo publicado por otros autores y ha podido añadir gran cantidad de documentos extraídos de documentos (¿?) y archivos por su diligencia personal. Enriquece su libro con constantes ilustraciones.

Mario García Acevedo, compositor, musicólogo, es autor de numerosos artículos y ensayos breves sobre la materia. Es importante su "***Panorama de la música organística contemporánea***" (en *Revista de la Universidad de Buenos Aires, V época, año II, nº 3, 1957*). Ha enriquecido la bibliografía histórica y la didáctica con tres libros: "***La música argentina durante el período de la organización Nacional***" (*Bue-*

nos Aires, 1961); "***La música argentina contemporánea***" (*Buenos Aires, 1963*); y "***Didáctica musical***" (*Buenos Aires, 1963*).

Merecen especial mención Daniel Devoto, artista y musicólogo de alta erudición, por la calidad de sus ensayos; Guillermo Gallardo, historiador general, por su libro "***Juan Pedro Esnaola***" (*Buenos Aires, 1960*), monografía elaborada con documentos de primera mano sobre la vida y la obra del primer gran compositor argentino; Juan Pedro Franze, autor de diversas notas sobre asuntos históricos; Juan Trenti Rocamora, José Torre Revello y Juan Massini Ezcurra, historiadores generales, por su aportación de documentos sobre el pasado de la música. Tampoco puede omitirse la extraordinaria labor de coordinación y difusión que en varios libros –algunos voluminosos– ha realizado el publicista y pedagogo alemán Kart Plahem, recientemente, en los países del Plata.

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"
Año XIX, Nº 19, Buenos Aires, 2005, pág. 121

"METODOLOGÍA Y RECURSOS PARA EL ANÁLISIS Y LA EJECUCIÓN DE LA MÚSICA DEL PERÍODO BARROCO" *CÁTEDRA DE HISTORIA DE LA MÚSICA III*

LIC. GABRIEL PÉRSICO

El presente trabajo es una síntesis del que fuera premiado por el "Programa de estímulo a la investigación y aportes pedagógicos" - UCA - 2004, en la categoría de aporte pedagógico. Las actividades descriptas en él surgen del dictado de la cátedra de Historia III (período barroco) de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

La cátedra de Historia III se plantea los siguientes objetivos:

A través de un panorama sintético de la evolución de los estilos musicales desde 1600 hasta 1750, familiarizar al alumno con:

- criterios de reconocimiento del estilo Barroco, en las artes en general y en la música en particular.
- aspectos sociológicos del quehacer y la composición musical en la época barroca.
- técnicas compositivas y de ejecución de los diferentes períodos.
- métodos de análisis aplicables a la música barroca, en particular los que derivan de la disciplina de la retórica.
- criterios y técnicas de interpretación según tratados de la época.
- lectura de facsímiles.

Los objetivos se orientan a que el futuro egresado sea competente en la comprensión del período del barroco musical a través de enfoques estilísticos, histórico-sociológicos y analíticos; de los procedimientos compositivos de la época y de una iniciación al abordaje estilísticamente correcto de la ejecución de obras barrocas.

Para lograr dichos objetivos se intenta integrar el conocimiento teórico brindado por la exposición y estudio de los contenidos de la materia con los conocimientos derivados del análisis y de la práctica musical en el marco de los distintos estilos musicales del período.

Propuesta pedagógica

En la enseñanza de la Historia de la Música, muchas veces se omite el hecho de que la práctica del repertorio de estilos históricos permite profundizar y fijar conocimientos, ampliar la visión de los fenómenos culturales pasados y ofrecer una experiencia y manipulación de los mismos que una enseñanza puramente expositiva y teórica no alcanza a brindar. Es por ello que la cátedra se ha planteado basar parte de su estrategia pedagógica en ***ejecuciones*** de obras del repertorio del barroco musical, precedidas por un ***análisis*** orientado a destacar aspectos de la praxis interpretativa.

Marco teórico

Uno de los rasgos distintivos de la era barroca es identificar a la música con un lenguaje formal, es decir, sostener que la música (barroca) posee una gramática ligada a procesos semióticos similares a los de la lengua. En la historia de la música pocos períodos lo han hecho de manera tan totalizadora. En la era barroca se sostenía que la música era capaz de transmitir, fundamentalmente, diversas "pasiones". Se desarrolla así un alto grado de codificación en el arte musical que nos autoriza a calificar a la música como un lenguaje. Por otra parte, es un período autoconsciente de dicho proceso (por ejemplo: códigos de música instrumental en música vocal y viceversa, lenguaje violinístico en la escritura para flauta, géneros orquestales en la música de teclado, etc.). Esto induce a pensadores de la época a buscar fundamentaciones teóricas que les permitan estudiar el fenómeno musical desde acercamientos "lingüísticos" (por ejemplo: "Musica Poetica" es el término que se utilizó para designar las aplicaciones de la disciplina de la Retórica clásica al arte sonoro).

Estos grados de codificación, muchas veces producen confusión en los alumnos. Por ejemplo, la música puede presentarse como vagamente o decididamente tonal sin implicar que el mayor nivel de información estética esté sustentado por el sistema tonal, tal como se lo concibe a partir de Rameau. Es así que muchas veces un análisis armónico funcional no resulte la herramienta más adecuada para entender los grados de significación de determinada música barroca. En otro orden de cosas, los sistemas de notación son muy similares a los de la tradición clásico-romántica. Sin embargo, las concepciones métricas son muy diferentes, lo que puede llevar a interpretaciones erróneas. En síntesis, los significantes no siempre denotan el mismo significado. Esta situación se torna especialmente confusa en los primeros acercamientos a la música barroca, en comparación con otros estilos o géneros más alejados de las convenciones vigentes, en donde las diferencias son notorias desde un primer momento.

La metodología propuesta sostiene que un conocimiento del lenguaje del barroco musical adecuado, deberá partir de un análisis que devele los códigos inherentes al mismo y vehiculizado por la ejecución, la cual, como toda praxis, requerirá la apropiación de habilidades específicas.

Esta postura implica la aprehensión del conocimiento a partir de una graduación de diferentes instancias metodológicas:

1) ANÁLISIS:

La primera instancia se basa en el análisis. Se intenta abordar el material elegido a partir de dos criterios:

a) ***Criterio fenomenológico***: busca la comprensión de la obra a partir de su estructuración específica, sin necesariamente adscribirla a preconcepciones formales, genéricas, de estructura, etc. Este tipo de acercamiento resulta particularmente útil cuando el objetivo final es la ejecución

b) ***Criterio histórico***: trata de utilizar herramientas de análisis surgidas del pensamiento teórico contemporáneo a la obra a analizar a fin de evitar interpretaciones anacrónicas. Por ejemplo, podemos utilizar recursos extraídos de la Musica Poetica, de la Teoría de los afectos, de la "Rythmopoeia", de la práctica del bajo continuo, de los tratamientos de las disonancias, etc.

Se privilegian los métodos y técnicas de análisis cuyas conclusiones incidan directamente en las ejecuciones musicales.

2) CÓDIGOS:

La segunda instancia implica el reconocimiento, a partir del análisis, de los códigos y sub-códigos estilísticos y/o idiosincráticos que serán necesarios para realizar una interpretación adecuada. Podemos enumerar como ejemplo, sin un orden jerárquico: escritura ornamental y criterios de ornamentación, sub-códigos derivados de estilos nacionales, sub-códigos idiosincráticos (la escritura ornamental en Bach, por ej.), criterios de articulación y sintaxis, las danzas y sus codificaciones significativas, figuras retóricas musicales, gestualidad, métrica, etc.

3) EJECUCIÓN:

La tercera instancia implica la adquisición de habilidades y destrezas básicas de ejecución e interpretación. Englobamos aquí no sólo las destrezas instrumentales, sino también las vocales, de dirección de grupos o de música de cámara.

Estas tres instancias se vehiculizan a través de la ejecución. Por ejemplo, para la comprensión de la práctica del bajo continuo y la adquisición de destrezas para su ejecución, se analizan sus códigos de cifrado desde el instrumento y en función de una obra determinada y se promueve el conocimiento práctico de la armonía dentro de un marco estilísticamente adecuado.

Esta metodología pretende formar al alumno a partir de la aproximación específica a la obra musical propia de un intérprete, ampliando su campo estético-emocional, no sólo técnico, en el acto y la problemática de la ejecución.

A continuación, se enumeran algunos campos de contenidos de los trabajos de análisis y ejecución propuestos y sus correspondientes desarrollos en las Áreas de Educación Auditiva y Lenguaje Musical.

CONTENIDOS DE ANÁLISIS	**Desarrollos en Áreas de Educación Auditiva y Lenguaje Musical**
I **Estructura / forma**	–percepción de sintaxis –fraseología en la ejecución
II **Desornamentación.** **Diversos niveles estructurales.**	–melodía –interválica –manejo de modos y escalas. –gestualidad –percepción y manejo de disonancias y consonancias –manejo de contrapunto en tiempo real –reconocimiento de estilos –improvisación
III **Retórica.** **Reconocimiento y análisis de la "dispositio".**	–percepción de funciones formales –modificación de interpretación a partir de reconocimiento semántico
IV **Métrica.** **"Rythmopoeia".** **Tipología de danzas barrocas.**	–factores de acentuación: agógico, dinámico y tónico –diferenciación entre metro, compás y pié –reconocimiento de estructuras rítmicas características. –percepción de acentuación agógica en relación con la lengua
V **Bajo continuo.** **Cifrado y realización.**	–reconocimiento de acordes y sus cifrados –realización práctica de los mismos –técnicas de acompañamiento –regla de la octava –improvisación

Detallaremos a continuación, sintéticamente, parte del repertorio específico elegido para los trabajos de análisis.[1] El repertorio a ejecutar no está detallado ya que es variable de acuerdo a cada grupo y sus posibilidades vocales e instrumentales. El orden expuesto aquí se basa en los contenidos y no implica una secuencia temporal o jerárquica de dictado de los mismos, la cual está sujeta al cronograma de la cátedra.

I

Estructura / forma

- Johann Sebastian Bach; *Primer movimiento (Allegro) de la Sonata Nº 5 BWV 529 en do mayor para órgano*
- Johann Sebastian Bach; *Primer movimiento (Allegro moderato) de la Sonata BWV 1031 en mi bemol mayor para flauta travesera y clave obligato.*

La fuente principal de las sonatas para órgano es un manuscrito autógrafo de alrededor de 1730. Las mismas parecieran ser la culminación de la metodología de Bach para la enseñanza de la composición y del virtuosismo en la ejecución del instrumento (aparentemente con el objetivo de la formación de su hijo mayor Wilhelm Friedemann). La relación con la estructura de la sonata trío y de otras piezas instrumentales es, evidente pues algunos movimientos de las sonatas fueron tomados de obras anteriores (por ejemplo, el primer movimiento de la Sonata en mi menor deriva de la Sinfonía de la cantata BWV 76 "Die Himmel rühmen die Ehre Gottes" y el Adagio de la Sonata en re menor aparece nuevamente en el Triple concierto en la menor, para flauta, violín, clave y cuerdas).

La Sonata para flauta y clave obligato en mib mayor BWV 1031 fue atribuida por algunos estudiosos a Carl Philipp Emanuel, debido a su similitud con la sonata en sol menor de éste último y con los rasgos de escritura galante. Sin embargo, Marshall (1979), sostiene que la evidencia de las fuentes primeras atribuyendo la autoría a Johann Sebastian es irrefutable. Bach comienza a interesarse en el estilo galante a partir de 1730 aproximadamente, cuando estrechó relaciones con la actividad musical de Dresde.

Estas sonatas y en especial las que citamos, aluden también a una estructura de concerto italiano, con "soli", "tutti" y "ritornelli", pero con la precisión contrapuntística propia de Bach. La similitud estructural entre ambas, aunque su estilo difiera, nos autoriza a realizar una comparación empleando las mismas herramientas de análisis.

1. Para una mayor abundancia ver el trabajo completo: PÉRSICO, Gabriel *"Metodología y recursos para el análisis y la ejecución de la música del período Barroco"*, UCA 2004 en la Biblioteca de Música de la Pontificia Universidad Católica Argentina

Se promueve a través de este análisis la percepción de la forma en sus niveles sintáctico, semántico y estructural.

Nivel Sintáctico:

Reconocimiento de las tres secciones principales. Plan tonal. Reconocimiento de oraciones y clasificación de las mismas según su tipo: periódico, evolutivo y secuencial.

Reconocimiento de ampliaciones y complementariedad. Oraciones truncas

Nivel textural:

Reconocimiento de la preeminencia de cada una de las tres voces que configuran la pieza.

Reconocimiento de la estructura sujeto-contrasujeto.

Reconocimiento de las diferencias y matices jerárquicos en dicha estructura.

Nivel semántico:

Reconocimiento de los motivos principales y sus diferentes elaboraciones.

Reconocimiento de la forma concerto sugerida ("soli", "ritornelli").

Reconocimiento de las principales partes de la organización del discurso ("dispositio") a partir de las herramientas que proporciona la disciplina de la retórica.

Se elaboró un código gráfico a partir del cual se exponen los contenidos citados a través de dos filminas.

II

Desornamentación.

Diversos niveles estructurales.

1) George Philipp Telemann; *Primer movimiento (Grave) de la sonata I en mi menor, extraída de "Sonate metodiche à Violino solo ò Flauto Traverso, Op. XIII"*

Las Sonatas Metódicas fueron publicadas por Telemann en 1928 en Hamburgo destinadas a un amplio público de "amateurs" de alto nivel instrumental. Su intención evidentemente didáctica, estaba orientada a enseñar el sutil arte de la ornamentación melódica.

El trabajo propuesto trata de seguir el proceso didáctico empleado por Telemann para la aplicación de fórmulas ornamentales.

Se analizan los gestos básicos de la melodía llana y se reconoce la amplificación de los mismos producida por el ornamento.

Se reconoce la organización del discurso melódico a partir de la "dispositio" retórica y sus cambios semánticos según su función formal.

Se reconocen las características del afecto melancólico de la pieza, codificado según la teoría de los afectos.

2) Jean Baptiste Loeillet de Gant; *Primer movimiento (Largo) de la Sonata VIII para flauta dulce y bajo continuo, extraída de las "XII Sonatas or Solos for a Flute with a Thorough Bass for the Harpsichord or Bass violin... Opera Terza, Walsh, Londres (?)"*

Se trata de un Largo típico de sonata italiana del siglo XVIII, con una especial escritura en donde se ha querido fijar adornos de tipo improvisatorio.

El objetivo del trabajo consiste en encontrar una melodía esencial que reflejaría la manera habitual en escribir este tipo de piezas, recorriendo el camino inverso al empleado por Telemann en sus "Sonate Metodiche".

Previamente se deberán reconocer las cadencias principales que definen las secciones dentro del movimiento.

Luego de descubierta la posible melodía esencial se analiza el nivel semántico de cada sección y su relación con la estructura de la "dispositio" retórica.

Se relaciona la melodía esencial con su amplificación ornamental. Se relaciona el tipo de melodía resultante con la codificación propia de la teoría de los afectos.

Se trabaja a partir de la lectura de una edición facsimilar, una plantilla de trabajo y filminas con la versión final del trabajo de análisis

3) Johann Sebastian Bach; *Tercer movimiento (Largo e dolce) de la Sonata BWV 1030 para flauta y clave obligato.*

La Sonata en si menor fue compuesta, según Marshall (op.cit) alrededor de 1735/36, datación relacionada con el manuscrito autógrafo en que se ha conservado. Aparentemente compuesta teniendo en mente a un flautista de considerables medios técnicos que se presume haya podido ser Pierre Gabriel Buffardin.[2] Forma parte de una serie de sonatas para instrumento melódico y clave obligato que pueden considerarse una invención de la generación de Bach surgida de la práctica de tocar sonatas trío con dos ejecutantes. También formaban parte de las estrategias pedagógicas de Bach.

En el caso particular del "Largo e dolce", encontramos una escritura en realidad a dos voces, una línea melódica ornamentada y un bajo continuo también profusamente ornamentado en el estilo de los bajo continuo italianos.

2. Pierre Gabriel Bufardin (1690-c. 1722) virtuoso francés, flautista principal de la orquesta de Dresde, maestro de Johann Joaquim Quantz.

El trabajo consiste, por un lado, en encontrar la línea básica de la flauta, basándose en la escritura de Sicilianos italianos y por otro lado en "desornamentar" la escritura acórdica y melódica del clave para encontrar un bajo llano con su correspondiente cifrado.

4) Johann Sebastian Bach; *Tercer movimiento (Largo) de la Sonata Nº 5 BWV 529 en do mayor para órgano.*

El tercer movimiento de la Sonata Nº 5 (ver comentario más arriba), está configurado como un dúo de dos instrumentos (mano izquierda y mano derecha) más bajo (en estilo de bajo continuo). La escritura de cada línea está profusamente ornamentada, pero en este caso no es tan sencillo discernir entre ornamento y estructura ya que Bach dispone los adornos de tal manera que cumplen más de una función. En principio, el adorno adquiere un peso motívico por lo cual se aleja del concepto retórico del "ornatum"; aparece entonces textualmente en las entradas imitativas y no admite en ellas un incremento ornamental propio de los criterios retóricos de repetición. Por otra parte, la disposición misma de los adornos permiten a Bach sugerir en cada línea más de una voz, por lo que la textura virtual de la pieza se amplía en ciertos pasajes a cuatro y aún a cinco voces.

El trabajo consiste entonces en discernir esta compleja trama por detrás del ornamento, logrando no ya una simple versión llana sino una estructura que aclare la conducción de las voces y la textura cambiante del movimiento.

5) Johann Sebastian Bach; *Andante (3º movimiento) de la Sonata BWV 1034 en mi menor, para flauta travesera y bajo continuo.*

La sonata fue compuesta aparentemente (Marshall, op. cit.) al final del verano o en el otoño de 1724, coincidiendo con un interés inusual y concentrado de Bach por la flauta travesera, según surge de la mayor dificultad de las partes de flauta en cantatas contemporáneas. Este interés estaría originado por la presencia eventual en Leipzig de un virtuoso quien - según Marshall - podría tratarse de Pierre Gabriel Bufardin.

La sonata consta de cuatro movimientos: *Adagio ma non tanto, Allegro, Andante , Allegro* y está compuesta en el estilo de las sonatas/concierto.

El movimiento a analizar consta de un bajo ostinato del tipo Chacona-Pasacalle y una melodía ornamental de carácter improvisatorio.

Descripción del trabajo:

1) Identificar el género Chacona/Pasacalle a través del análisis del bajo y de las características de improvisación escrita de la melodía.

2) Buscar una melodía esencial y analizar los adornos escogidos por Bach, para determinar la gestualidad inherente al discurso y su ampliación ornamental

3) Reconocer la estructura formal de la pieza, las modificaciones del "affetto" que ella implica y su relación con la "dispositio" de la disciplina retórica.[3]

III

Retórica.

Reconocimiento y análisis de la "dispositio".

1) Pierre Danican Philidor; *Primer movimiento (Lentement) de la Troisiéme Suitte para dos flautas, extraído de las VI Suittes a II. Flûtes Traversieres Seules Avec VI. autres Suittes Dessus et Basse, París 1717-1718.*

La obra de Philidor "Hautbois et Flute, Ordinaire de la Chapelle et Chambre du Roy" se inscribe en el marco del gran desarrollo que tuvo la literatura para la flauta travesera entre los músicos de Luis XIV (confrontar con las obras de Michel de la Barre y Jacques-Martin Hotteterre). En el caso especial de Philidor, también perteneciente a una larga dinastía de músicos, encontramos a un compositor de una exquisita sensibilidad y de una precisión inusual en la escritura de sus ideas. Los ritmos, ciertas indicaciones agógicas en relación con la "inégalité" y sobre todo los adornos ("agréments") están escritos con gran minucia..

La pieza a analizar es un dúo inscripto en la tradición de los lamentos ("plainctes"), lo cual determina la tonalidad elegida, la interválica ("fa super la", "salti durisuculi", etc.), las disonancias (entradas de voces en segundas con preparación "virtual", etc.), la ornamentación (profusión de "double port de voix", etc.). La división en secciones enmarcadas por cadencias facilita el análisis formal y la identificación de las secciones de la "dispositio" retórica.

El trabajo consistirá en reconocer cada una de ellas y su función comunicativa/expresiva en el marco de la construcción del discurso. Se introduce aquí un esquema de dispositio surgido de la "Institutione Oratoria" de M. Quintiliano.

2.1) Georg Philipp Telemann; *Primer movimiento (Grave) de la sonata I en mi menor, extraída de "Sonate metodiche à Violino solo ò Flauto Traverso, Op. XIII".*

3. Para una mayor abundancia sobre este trabajo ver mi ponencia "Estructura, gesto y forma en el aprendizaje del lenguaje barroco"; en Actas del 3º ENCUENTRO LATINO-AMERICANO DE EDUCACIÓN MUSICAL - ISME/SADEM, 11-16 de setiembre de 2001, Mar del Plata, República Argentina.

2.2) Georg Friedric Haendel; *Primer movimiento (Grave) de la Sonata en mi menor, Op. 1, HWV 359b.*

La sonata de Telemann (ya descripta más arriba) y la sonata de Handel, fueron escritas aproximadamente en la misma época, la primera circa 1728 y la segunda circa 1724. Las dos tienen la misma indicación (grave) y la misma tonalidad; por lo tanto son ejemplos del mismo afecto (melancólico).

El trabajo consiste en reconocer la estructura de la "dispositio" retórica en relación justamente con las características que le imprime el afecto melancólico.

3) Jean-Baptiste Lully*; Petit Motet "O sapientia"*

Los "Pétits Motets" son composiciones breves (entre 2 y 9 minutos), conservados en copias manuscritas tardías. La más antigua data de 1688, un año después de la muerte del compositor. Poseen un estilo italianizante que recuerda a Carissimi. La mayoría están escritos a tres voces más bajo continuo. Varios de ellos (como "O sapientia") poseen textos poéticos que exaltan al Santísimo Sacramento. Algunos (como "O sapientia") poseen un "ritournelle" o "synphonia" instrumental introductoria.

El trabajo consiste aquí en analizar el texto, su estructura y la relación de la misma con el sentido, y descubrir los recursos utilizados por Lully para la puesta en música de dicho texto. Se reconocerán las palabras clave y su expresión musical, la textura elegida por el compositor para subrayar el sentido del texto y los recursos musicales implícitos. El objetivo final será reconocer una formulación retórica del discurso, del tipo "principium-medium-finis".

4) Johann Sebastian Bach*; Andante (3º movimiento) de la Sonata BWV 1034 en mi menor, para flauta travesera y bajo continuo.*

Ver II.5

IV

Métrica.

"Rythmopoeia".

Tipología de danzas barrocas.

V

Bajo continuo.

Cifrado y realización.

1) Michel Pignolet de Monteclaire; *"Serenade ou Concert..."*
2) Jean-François Dandrie; *Brunettes del tratado "Principes de l'Acompagnament du Clavecin"*

La "Serenade ou Concert" de M. Pignolet de Monteclair está integrada por tres "Suittes" con diversas danzas integradas según correspondan a una temática pastoril, de "trompettes", es decir relacionada con música al aire libre o de "Sommeil" (sueño) "pour les flûtes", es decir de fantasía imaginativa. Estas temáticas tenían que ver con los paradigmas teatrales y sus representaciones musicales. En especial, las diferentes danzas en boga en el barroco francés, y que fueron "exportadas" a toda Europa, representaban cada una un afecto distinto y por lo tanto una diferente posibilidad de ilustración musical. Cada danza tiene características musicales fijas que la identifican y que configuran un patrón. Las danzas presentadas en esta obra de Monteclair ofrecen una gran diversidad y a la vez una relación con una temática específica.

En sus "Principes de l'Acompagnament du Clavecin", el gran organista y clavecinista Jean-François Dandrieu expone ordenadamente los diferentes cifrados y sus acordes relacionados. Al final del tratado publica una serie de "Brunettes" (literalmente "morochitas"), es decir un género de canciones de moda con temática bucólica o de amor pastoril, para ejercitar las posibilidades de realización del bajo continuo.

A partir de dos ediciones facsimilares, se organizan actividades de reconocimiento de factores de acentuación: agógico, dinámico y tónico, diferenciación entre metro, compás y pié, reconocimiento de estructuras rítmicas características y percepción de acentuación agógica en relación con la lengua.

Se promueve la ejecución instrumental de las danzas. Para lo cual es necesario realizar los bajos continuos, por lo que se deberá ejercitar el reconocimiento de acordes y sus cifrados, la realización práctica de los mismos, técnicas de acompañamiento (regla de la octava, etc.) y la improvisación.

Previamente se realiza un trabajo de reconocimiento auditivo de las distintas tipologías de danzas.

Material didáctico

El trabajo generó una batería de material didáctico que incluye CDs de audio, videos, secuenciaciones sintetizadas de las estructuras analizadas, presentaciones en el programa "Power-Point", filminas, plantillas de trabajos prácticos y apuntes.

BIBLIOGRAFÍA

BACH, Johann Sebastian; Todas las obras citadas, extraídas de la Bach Werke Verlag (Alte BWV)

CIVRA, Ferruccio; *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*, UTET Librería -Torino,1991

FERAND, Ernest; *Improvisation in nine centuries of Western music*, Arno Volk Verlag, Köln - Colonia, 1967

HANDEL, George Frederic; *Sonate per uno Strumento (flauto, violino, hautbois, traversiere e basso continuo)* - Marcello Castellani, Edición crítica facsimilar SPES, Florencia 1985

HOULE, George; *Meter in Music, 1600-1800. Performance, Perception and Notation*, Indiana University Press - Bloomington, 2000.

HOTTETERRE, Jacques-Martin; *L'Art de Preluder sur la Flûte Traversiere...*, Paris, 1719 - Marcello Castellani, Edición facsimilar - SPES, Florencia, Italia

KIRKENDALE, Ursula; "The Source for Bach's Musical Offering : The Institutio oratoria of Quintilian" - en *Journal of the American Musicological Society* - xxxiii (1980) - pág. 88 a 141

KRÖEPFL, Francisco; *Consideraciones sobre el Análisis Musical y sus actuales enfoques* - Apuntes para el Seminario de Análisis Musical - Departamento de Música Sonido e Imagen del Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 1985.

KRÖEPFL, Francisco y AGUILAR, María; *Propuesta para una Metodología del Análisis rítmico*, III Jornadas de Musicología, Instituto Nacional de Musicología, Buenos Aires, 1986

KUIJKEN, Barthold; *Estudio crítico a la edición de las Sonatas para flauta de J. S. Bach* - Breitkopf & Härtel Nº 8550, 8582,8583, 8554 y 8555 -Wiesbaden 1990, 1991, 1992, 1995, 1997.

LENNEBERG, Hang; "Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music", en *Journal of Music Theory Nº 2*, 1958; 47-84/193-236

LÓPEZ CANO, Rubén; *Música y Retórica en el barroco*, Universidad Autónoma de México - México DF, 2000.

MARSHALL, Robert L.; "J. S. Bach's Compositions for Solo Flute: A Reconsideration of their Authenticity and Chronology", en *Journal of the American Musicological Society - Vol. 32 Nº 3*, 1979 - pág. 463 a 498.

NEUMANN, Frederick; *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music*, Princeton University Press, 3th Edition, Princeton, 1983.

PHILIDOR, Pierre; *VI Suittes, a II, Flûtes Traversieres Seules Avec VI. autres Suittes, Dessus et Basse*, Edición facsimilar SPES - Florencia 1980.

POWELL, Ardan y LASOCKI, David; "Bach and the flute: the players, the instruments, the music", en *Early Music, vol XXIII / 1 february 1995* - pág.9 a 29 - Oxford.

QUANTZ, Johan Joachim; *On playing the flute*, Edición crítica, Edward R. Reilly - Faber and Faber, London, 1976.

RODRÍGUEZ, Héctor; *Ars Rethorica*, apuntes para el seminario dictado en el Centro de Estudios de Música Antigua, UCA, por el autor, San Vicente, 1996

TARASTI, Eero A; *Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994.

TELEMANN, George Phillipp; *Twelve Methodical Sonatas*, Bärenreiter-BA 2951.

TELEMANN, George Phillipp; *Sonate Metodiche à Violino Solo ò Flauto traverso*, Op. XIII, Edición facsimilar - ALAMIRE, Bruselas, 1992

VEILHAN, Jean-Claude; *Les Règles de l'Interpretación Musicale á l'Epoque Baroque*, Alphonse Leduc, París 1977.

YEPES, Ana; *Danzas del Barroco francés, nociones básicas* - apuntes CEMAn, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, Buenos Aires, 1999.

* * *

Gabriel Pérsico. Lienciado en Música (UNLP), doctorando en Artes (UNC). Integró numerosos grupos de música de cámara antigua y contemporánea en Buenos Aires y actuó como solista (flauta antigua, barroca o dulce) en América y Europa. Actuó en las salas de concierto más importantes de Argentina y en países de América Latina y Europa. Dirige el Centro de Música Antigua de ésta Facultad y el Conjunto "Música Poética" dedicado al repertorio del barroco europeo.

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de Mayo de 2006
en DOCUPRINT S.A.
Rivadavia 701 (1002) Buenos Aires,
Argentina
www.docuprint.com