

REVISTA DEL INSTITUTO DEL
INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN
MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"

R E V I S T A N° 15
1997



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Pontificia Universidad Católica
"Santa María de los Buenos Aires"

REVISTA
DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"

N° 15 - 1997

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: R. P. DOMINGO BASSO O.P.

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

DECANO: LIC. MARTA LAMBERTINI

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"

DIRECTOR: DRA. CARMEN GARCIA MUÑOZ

HUMBERTO I 656 (1103) BUENOS AIRES

REPÚBLICA ARGENTINA

Revista del Instituto de
Investigación Musicológica
"Carlos Vega"

N° 15 - 1997

SUMARIO

- 1 *Paul Groussac en la historia en la musicografía argentina*
POLA SUÁREZ URTUBEY
- 21 *Juan Pedro Esnaola. "El primer gran músico argentino"*
CARLOS VEGA
- 55 *Estilos melódicos en el gregoriano*
CLARA INÉS CORTAZAR
- 71 *Dos escritos musicales de Esteban Echeverría*
POLA SUÁREZ URTUBEY
- 79 *Hermenéutica teológica de W. A. Mozart*
FERNANDO ORTEGA
- 93 *"Io sono una forza del destino"*
AZUCENA ADELINA FRABOSCHI
- 117 *Deutsche Singakademie. Comunicación*
GUILLERMO STAMPONI
- 151 *Índice de la Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*
ESTEBAN SACCHI

PAUL GROUSSAC EN LA HISTORIA DE LA MUSICOGRAFÍA ARGENTINA

POLA SUAREZ URTUBEY

La diversidad de materias abordadas por Paul Groussac y el impresionante volumen de su producción, entre libros y artículos periodísticos, impide que el análisis y la exégesis de este extraordinario escritor puedan ser realizados hoy por un solo estudioso. Entre otras razones, porque requiere la posesión de una universalidad cultural comparable a la de él mismo, cosa que resulta difícil.

Es desalentador advertir que la preocupación editorial en torno de la obra literaria de Groussac no se ha modificado en las últimas décadas. Alfonso de Laferrère escribe en su "Noticia preliminar" a las *Páginas de Groussac* (extraídas de las *Obras completas* del autor, editadas por América Unida, Bs.As., 1928) que "*La obra literaria de Paul Groussac no se halla al alcance del gran público. Agotadas las ediciones originales de casi todos sus libros, durante muchos años sólo ha sido posible conseguirlos a título de hallazgo*".

Para los de las nuevas generaciones, el nombre de Groussac no es familiar. Mucho menos la obra. Sólo en círculos reducidos llega a conocerse su actividad verdaderamente científica en el campo de la investigación histórica o filológica. También, sus extenuantes búsquedas para la confección de catálogos e índices de la Biblioteca Nacional. Pero nada más que entre muy pocos. De todas maneras su caso no es excepción.

La revaloración de esa producción gigantesca, con la cual llegó este francés a convertirse en una de las insignias de nuestra cultura, debe hoy hacerse por distintos enfoques. Sólo así se podrá demostrar hasta qué punto esa diversificación temática no le impidió llegar hasta el fondo de cada cuestión,

movilizando a los hombres pensantes de su época en las más distintas inquietudes del espíritu.

Este trabajo se propone mostrar un aspecto virtualmente desconocido hoy: Groussac como crítico musical. Con excepción de las contadas líneas que le dedica José Piñero (h) en la revista *Nosotros* (Bs.As., N° 65, julio de 1929) y fuera de los títulos de sus escritos musicales periodísticos incluidos en la notable bibliografía de Juan Canter ("Contribución a la bibliografía de Paul Groussac", separata del *Boletín del Instituto de Investigaciones históricas de la Facultad de Filosofía y Letras*, Bs.As., El Ateneo, 1930), no existe un estudio sobre ese aspecto de su labor, a la cual dedicó unos noventa trabajos.

La lectura de sus críticas musicales puede contribuir junto con demoradas reediciones y exégesis de otros escritos, a romper la imagen de un Groussac inabordable en su erudición. Porque si hay algo que nunca estará negado al lector es el acceso a esa sabiduría por la vía más grata de la amenidad. Por otra parte, tras esa prosa desenfadada sobre la ópera y sus intérpretes, que más de un vez arrancará carcajadas en el lector, se descubre una implacable exigencia de verdad y amor a la belleza, a la cual defendió casi con delirio.

Pero las críticas musicales de Groussac mostrarán las debilidades del hombre, su tremenda vanidad, sus errores de juventud y también su empecinamiento dentro de una actividad, la crítica musical, para la cual sus enemigos le negaron títulos y auténticas condiciones.

Groussac escribió sobre música en un lapso de cuarenta años. El primer trabajo del que se tiene noticias se refiere a Beethoven y es de 1878. Apareció en Tucumán, en el diario *La Razón*, junto con una serie de artículos reunidos bajo el título de "Moral histórica", los cuales giran en torno de hombres célebres. También es Beethoven quien clausura la producción musicográfica de Groussac: es una poesía, en francés, aparecida en el diario *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de marzo de 1927. Se titula "De Paul Groussac a Beethoven" y su intención es la de rendir homenaje al músico en el año del centenario de su muerte. Entre

aquél y éste, noventa artículos de crítica y un estudio de estética sobre Georges Bizet, ligan el nombre de Groussac a la musicografía argentina.

En este campo de la actividad intelectual, el hombre habría de provocar un verdadero cataclismo. El año 1886 fue año de violencias en el periodismo musical. Lo desató, precisamente, Paul Groussac con un artículo tremendo de *La Nación* ("Entreacto"). Pero en castigo, habría de recibir, como le dijera Carlos Pellegrini, una memorable "carga de indios".

Groussac disparó dardos fulminantes contra músicos, libretistas de ópera, tenores y "prime donne", empresarios y críticos. Pero también supo elogiar sin reservas cuanto a su juicio merecía ser elogiado. Pero entonces, con mesura, coherente con un concepto de la crítica que dejó claramente expreso aunque a menudo su temperamento le haya hecho malas jugadas: *"Criticar -dijo- es emitir un juicio imparcial, varonilmente, sin preocupación de agradar o embellecer. Y si algo existe en el arte que sea más subalterno que el ciego menosprecio de lo grande, será la complacencia, sin convicción ni distinción, que se derrama sobre lo grande y lo pequeño"*.

UN FRANCÉS EN LA ARGENTINA

Es difícil saber cuándo comienzan las aficiones de Groussac por la música. Pero algo ocurre ya en la infancia. Toulouse, la antigua e histórica ciudad del Languedoc de su nacimiento, lo acunó con las viejas canciones en lengua "d'oc" de los trovadores. Chansons d'amour, Pastourelles, Aubades (alboradas), Chansons de toile (para acompañar el trabajo femenino), Jeuxparti (discusiones políticas o estéticas entre los poetas-músicos), que traían perfumes de los siglos medievales, se prolongaban en la tradición sonora oral que rodeó el nacimiento de este escritor.

Groussac nació el 15 de febrero de 1848. Es decir, llegó al mundo en un año inquieto, rebelde, cuando Europa se levantaba por todos lados para imponer un nuevo orden social. En ese mismo año en que Wagner, a quien dedicó

Groussac páginas encendidas, arremetía contra el poder de la corte sajona en las barricadas de Dresde, tras los pasos inquietantes de Bakunin. Al llegar a la pubertad, atenaceado por pertinaces jaquecas, Groussac debió interrumpir el Liceo y fue enviado a casa de su abuela materna, que habitaba en Soreze, departamento de Tarn, donde se encontraba la antigua abadía de los benedictinos, orden tan ligada al estudio del canto litúrgico cristiano. La evocación trazada por Groussac en torno de *"las cantantes sílabas latinas que siguen resonando en mis oídos como medallas de oro"* aluden a aquellas experiencias y recuerdos.

Un buen día el adolescente de dieciocho años emprende la gran aventura. Se sabe muy poco acerca de las razones que lo movieron a abandonar Francia; en cambio no parecen quedar dudas de que su arribo a Buenos Aires fue aleatorio. Cuando Groussac se embarca en Burdeos en el "Anita", lo hace porque era el primer barco que zarpaba, rumbo no importa adónde. Para entonces, ya en el Liceo de Toulouse o en su hogar, había sentido hablar de Taine, que estaba comenzando a publicar sus grandes trabajos, de Quinet y Michelet; conocía también los discursos de Hugo y empezaba a tomar conciencia de la realidad política, desdeñable para él, de Napoleón III.

Como el "Anita" partía hacia Buenos Aires, ése fue el destino de Paul. La Argentina atravesaba los incidentes de la guerra con el Paraguay y era aún un país despoblado. Vivían todavía varios de los héroes de la lucha intelectual contra Rosas y ya estaban bien grabados los nuevos nombres, los de los presidentes Mitre y Sarmiento, con los que se apuntalaba el sistema republicano. Se aproximaba Avellaneda.

Las impresiones de la gran aldea y las amarguras del extranjero en tierra extraña quedan estampadas en sus libros, aunque Groussac se disfrace tras los nombres de Marcel Renault o de Ouden. Juan Canter, que ha estudiado a Groussac con amor y devoción que no oscurece la lucidez crítica, ha escrito en uno de sus numerosos artículos publicados en *La Nación*: *"La verdad es que no*

hay que acudir a ayudas extrañas para conocer a Groussac: él se encarga por sí mismo de suministrarnos la información requerida".

Leyéndolo, ya sea en *Fruto Vedado* o *En los que pasaban*, entre tantísimos otros títulos, *"viene espontáneamente hacia nosotros -dice Carrier- como lo viéramos una última vez, tocándose la barbilla o ajustándose los anteojos con gesto elegante"* (Juan Canter: "La llegada de Groussac a Buenos Aires", en *La Nación*, domingo 5 de julio de 1953).

El muchacho llegaba con su título de bachiller. *"Es muy poco y demasiado"* se le dice en el Consulado Francés, adonde acude. Pero aunque es "demasiado", el joven acepta la tarea de cuidador de ovejas en San Antonio de Areco, más de veinte leguas en diligencia. De esa manera, el extranjero, entre gauchos y llanuras, entre coplas y guitarras nocturnales, se hace criollo a la fuerza. Poncho y bota y un caballo. Después, el idioma comienza a hacerse inteligible. No sospecha tal vez que llegará a ser uno de los grandes escritores de la lengua de Castilla.

Otras veinte leguas y Groussac está de nuevo en Buenos Aires, antes de cumplir el año. *"Después era la vuelta a la gran ciudad comercial -escribe en Fruto vedado- que ya no le causaba miedo, sabiendo la lengua y sintiendo templada su alma y endurecida su fibra juvenil"*. De cuidador de ovejas, ahora enseña matemáticas en el Colegio Modelo. Se inicia a los veinte años apenas, en la tarea de toda su existencia.

Porque Groussac será ante todo un maestro, en la cátedra, en el libro, en el artículo periodístico, en la crítica oral o escrita, en el diálogo... Es el suyo un saber creador y una cátedra de matemáticas no es obstáculo para enseñar a los muchachos que la inactividad prolongada del órgano pensante conduce ineludiblemente a la atrofia mental. Quizás ya entonces, apenas salido de la adolescencia, pudo expresar en un estilo aún imperfecto a sus alumnos lo que escribió después: *"Lo que vale en el pensamiento no es su valor circulante, sino el acto mismo de pensar, que robustece y adiestra la mente para la acción"*.

Comenzaba Paul a brillar en el ambiente intelectual de Buenos Aires. A principios de 1870 fue nombrado profesor de matemáticas en el Colegio Nacional y se vinculó con José Manuel Estrada y Pedro Goyena. Pero el joven francés debió sufrir un nuevo trasplante. Avellaneda, Ministro de Justicia e Instrucción Pública de Sarmiento, lo acababa de "descubrir" a través de la *Revista Argentina* donde apareció el primer escrito literario de Groussac ("José de Espronceda", Bs. As, 15 de enero de 1871).

Y lo mandó llamar. Fue en una mañana de febrero del 71, según revela la hija de Groussac, cuando conoció a Avellaneda, aquél que con una simple sugestión, como habría de reconocerlo él mismo, decidió su arraigo argentino. A los tres días, estaba listo el nombramiento de profesor en Tucumán. Allí se quedaría once años, hasta 1882; pero allí también se iniciaría en la actividad que lo apasionó tal vez más que ninguna, el periodismo de combate. Por este medio, Groussac participó activamente en las luchas políticas tucumanas, que epilogaron con el triunfo de Avellaneda para la presidencia de la República.

Al llegar a aquella provincia, Federico Helguera le ofrece la dirección y redacción del diario oficial, al cual Groussac dio el nombre de *La Unión*. "*Borroneando artículos casi cada noche ¡cuánta efusión de naturaleza y arte y cuánta ingenua confianza y fresca imaginación allí desperdiciadas!*" recordará él mismo. Una vez suspendida la publicación de *La Unión*, Groussac colaboró en *La Razón*, también de Tucumán, donde ejercería la dirección en 1874. Cuatro años después aparece en este último periódico el primer escrito musical de Groussac del que hasta el momento tengamos noticias. Se trata de "Moral histórica, artículos sobre hombres célebres" publicados en 1878, como complemento del curso de moral que dictaba los días sábados a los alumnos de segundo y tercer año del colegio. A su juicio, "*para grabar impresiones duraderas en los corazones jóvenes, las palabras, los preceptos, las exhortaciones son infinitamente menos eficaces que los ejemplos vivos*".

Esos ejemplos vivos se llamaron Beethoven, Galileo, Cervantes, Bacon, Gutenberg, Palissy, Dante, San Vicente de Paul, entre otros. Luego comenzó a

escribir sobre temas de actualidad, artículos literarios, impresiones de la naturaleza y del arte, siluetas de grandes escritores, versos y crónicas musicales. Esta campaña periodística habría sido la verdadera escuela para el futuro crítico, entre otras razones porque le sirvieron para realizar su aprendizaje definitivo del español. Por otra parte, esos años de Tucumán fueron de intensa formación cultural.

Separado de sus cátedras por el rector José Posse por disidencias políticas, Groussac fue nombrado Director de enseñanza en la provincia y luego Inspector nacional de educación, entre 1874 y 1878, cargo que alternó, según palabras recogidas por Laferrère, *"con el de arriero de mulas en las provincias argentinas y bolivianas"*. Vuelto a Tucumán, a la vida sedentaria, fue designado Director de la Escuela Normal de esa ciudad, donde comenzó un estudio rigurosamente sistemático, según leemos en la primera serie de su obra *El viaje intelectual*. *"Me sumergí - dice- durante años en inmensas y variadas lecturas, fue mi período de noviciado y verdadera iniciación, en que sólo existí para el espíritu..."*. Entre esas variadas lecturas, estaban las dedicadas a la música. La referencia la encontramos en una carta escrita por Groussac a la que habría de ser su esposa poco tiempo después.

Doña Cornelia Beltrán era una bella muchacha perteneciente a una familia de hondo arraigo en la sociedad de Santiago del Estero. Allí la conoció en uno de sus viajes como Inspector de escuelas. Los detalles los conocemos por Cornelia, la hija del escritor, que nos muestra, a través de cartas familiares, un Groussac inédito. Recomendado por un amigo común, el joven francés llegó un día a la casona de los Beltrán, donde escuchó, apenas transpuesto el espacioso zaguán, una sonata de Beethoven. La pianista era una joven *"de gracia ingenua y modesta"*. Lo demás, se puede contar en pocas palabras, aunque quedan bellísimas cartas, a las cuales cuesta leer sin sentir el rubor por penetrar en lo más íntimo de un corazón apasionado como el de Groussac. En esas cartas, que viajaban de Tucumán a Santiago, el joven, entre frases de una ternura conmovedora, incita a su amada a *"estudiar mucho"*. A estudiar el piano, naturalmente. Y en una de ellas: *"Me ha llegado una porción de libros sobre*

música. No se los mando por tener el gusto de leérselos en alta voz... " (Cornelia Groussac: "Paul Groussac íntimo", en *La Nación*, domingo 11 de diciembre de 1955). En el mismo artículo se habla de un viaje que debe realizar Groussac, ya casado y en espera del primer vástago, a Buenos Aires, por asuntos de la escuela. En una de sus cartas, entre desbordes ardientes hacia su compañera, cuenta en detalle sus andanzas por la capital y sus distracciones, en "*conciertos sobre todo*".

Luego llegan, en 1883, el primer retorno a Europa, sus decepciones en Toulouse, donde la madre ha muerto y el padre se ha vuelto a casar, y su deslumbramiento con París, donde Alphonse Daudet le abre las puertas del salón de Victor Hugo. También los ofrecimientos de revistas literarias para escribir en sus columnas y el interés hacia él por parte de los intelectuales franceses.

Cuando retorna a Buenos Aires (¡qué diferencia con su lejano arribo en el "Anita"!) era esperado y no sólo por la familia. El ministro Wilde lo recibía con el nombramiento de Inspector de enseñanza secundaria. Lo aguardaba también la revelación de Carlos Pellegrini, que lo "*imantó*". En cuanto a Buenos Aires, el ritmo de definiciones políticas y reformas sociales y educacionales era agitado y Groussac se vio pronto envuelto en el torbellino. Por natural gravitación, debía asumir uno de los papeles protagónicos y se lanzó a cumplirlo.

LA OBRA DE CRÍTICA MUSICAL

El 5 de mayo de 1884 aparece *Sud-América*, que se definía como *Diario de la tarde, político y literario*, con sede en Bolívar 34 y un equipo de redacción política a cargo de Carlos Pellegrini, Roque Sáenz Peña y Delfin Gallo y de redacción literaria confiada a Lucio V. López y Paul Groussac. Pues bien, la actividad de Groussac como crítico musical en Buenos Aires comienza aquí. La asume desde el primer momento aunque a veces sus notas no lleven su firma o se esconda tras seudónimos. No hay duda de su autoría para quienes hemos leído la casi totalidad de sus trabajos en este terreno. Porque cuando el diario se compromete, bajo el inocente título de "Crónica teatral", a que "*ante la obra mediocre o la interpretación inferior a cierto nivel artístico, guardaremos*

silencio" ya es el futuro león de las críticas de La Nación el que ruga. Y luego prosigue: "La última partitura exhibida en Colón, y dos veces seguidas -bis repetita placent- es Il Trovatore, cantado fuera de Tamagno, por una serie de grotescos, cuyos nombres no tendremos nunca que saber. No hay lugar para crónica. Constatemos -continúa- únicamente lo intolerable de la situación en que la empresa coloca a artistas como Tamagno y Teodorini, presentándolos entre comparsas que irritan al público. En las últimas noches, Tamagno no fue aplaudido sino cuando estaba sólo en escena. Quizá no esté distante el momento en que el público, exasperado, olvide toda justicia distributiva y, como el Dios del Evangelio, haga caer la misma lluvia sobre justos y pecadores. Será inicuo, pero al fin explicable".

Pocos días después, el 2 de junio, aparece un artículo titulado "El contrato de Colón (su violación por la empresa)". Lo firma *Inexorabil*. Y tampoco hay duda. Un seudónimo más para la lista. Groussac se dirige al Intendente Municipal para denunciar que el empresario del Colón (el viejo Colón, naturalmente) no cumple con el contrato, por cuyo artículo tercero se compromete a traer anualmente una compañía lírica de primer orden. Y para ello le traza un inventario, muy esquemático, sin duda: "*La compañía de Ferrari ha dado desde su llegada cuatro óperas: Favorita: fiasco completo; Trovador: fiasco completo; Fausto: fiasco completo con silbatina; Hugonotes: medio fiasco, salvado por Tamagno y Theodorini, los únicos que merecen el nombre de artistas en la Compañía*". En el curso de este artículo, violentísimo en algunos pasajes, se dirige resueltamente a la autoridad municipal con estos términos: "*Señor Intendente: el público todo que lo ha apoyado en la última campaña con el Concejo, le pide que haga cumplir el contrato en nombre de los intereses del municipio*". Y todavía, para terminar: "*Intervenga, su buen nombre está comprometido*".

La primera crítica musical propiamente dicha ve la luz en *Sud-América* el 19 de mayo de 1884. Aparece en lugar destinado al folletín, al pie de página, a todo lo ancho del diario, lugar donde se comenzó por publicar *El sello rojo* de Vigny y enseguida *La gran aldea* de Lucio V. López. En el *Sud-América*

escribirá hasta el número 325, del jueves 11 de junio de 1885. Eran los días en que se aproximaba la elección presidencial.

La mayoría de los accionistas del diario había resuelto apoyar la candidatura de Juárez Celman y en cambio Groussac se había pronunciado en favor de Bernardo de Irigoyen. Groussac renuncia, tras haber logrado realizar un tipo de cotidiano sumamente fértil, por su carácter polémico en lo político y sobre todo por su inclinación literaria, que tomaba por modelo al francés *Le Figaro*, a semejanza de lo que ya había anticipado en Buenos Aires *El Diario* de Manuel Láinez.

La actividad de Groussac como crítico musical había estallado como una bomba. Carter la califica de "éxito clamoroso". En cierta ocasión, atacado por *El Nacional*, el propio Láinez lo defendió desde sus reputadas columnas. "*La leyenda del niño Groussac -se lee en El Diario- no es menos interesante que su vida de hombre. Dotado de un espíritu musical de primer orden, esclavo del misticismo rítmico de la melodía y del verso, llega en su culto hasta el lamartinismo ...*".

Ya antes de su campaña en el *Sud-América* Groussac había sufrido un duro revés a raíz de haber emitido un juicio apresurado sobre los conocimientos musicales de Miguel Cané (h). El 8 de febrero de 1884, en el número 722 de *El Diario*, aparece un artículo firmado por Groussac. Su título es "M. Cané (*En viaje*)". Aquí señala Groussac, con un dejo de desdén, que todos los que viajan a Europa parecen creerse obligados a relatar sus experiencias. Y a Groussac le molesta ante todo que Cané se queje de París. "*Todos hemos cambiado -dice Cané- y el primero, París mismo...*". Muestra asimismo poco entusiasmo por el edificio del Teatro de la Opera, por el Bois de Boulogne, que le parece vulgar; por los teatros, deplorables... Al referirse a estos últimos, habla muy de paso de la ópera *La Africana* de Meyerbeer y en relación con ella hace alusión al "Indostán sagrado". Estas dos palabras van a ser el origen del entredicho. "*No soy tan exigente -escribe Groussac- que pida a Cané el no hablar sino de lo que sabe; pero me parece que abusa un tanto de su incompetencia (...)* Se pasa del

terreno libre de las apreciaciones al muy delimitado de los hechos; se llega a hablar del Indostán sagrado a propósito de La Africana". Y sigue.

La respuesta de Cané llega desde Viena, con fecha 15 de marzo de 1884, dirigida al director del periódico, Manuel Láinez. Y éste le da cabida entonces en las páginas de *El Diario* del 17 de abril con el título de "Una carta de Miguel Cané". Transcribimos en cuanto interesa: "*Puesto que M. Goussac me dice que hablo de lo que no sé, que abuso de mi incompetencia, necesariamente él debe conocer aquello que yo ignoro, puesto que sabe que lo ignoro. Así se horripila de que yo haya llegado, a propósito de La Africana a hablar nada menos que del Indostán sagrado! (...) Tú, que tienes la fortuna de conocerlo, aprovecha algún día, de una charla suelta, para comunicarle confidencialmente que La Africana es un disparatado poema de Scribe, que ninguna de sus escenas pasa en Africa, que la heroína no es africana sino reina de una comarca asiática; que el primer acto pasa en el salón del Gran Consejo de Portugal; el segundo en una prisión; el tercero en el mar y el cuarto, como el quinto, nada menos que en el Indostán. Yo agregué sagrado para hacer estilo, pero si él se empeña, retiro el adjetivo...*". ¡Touché! Groussac ha recibido una buena lección.

La mayor parte de las críticas de Groussac en el diario *Sud-América* aparecen bajo distintos nombres o de manera anónima. El estilo es siempre fuerte, desenfadado, omnisciente. Aunque no lo será tan acusado como en las que vendrán después.

Esto significa que ya Groussac tenía experiencia en la materia y había logrado que se hablara de él como crítico musical cuando se lo llama para asumir la columna de ópera y teatro en *La Nación*. La referencia a sus colaboraciones en el diario de Mitre aparece el 25 de abril de 1886. En la sección "Noticias" y bajo el título de "Colaboración del Sr. Groussac" se asegura que "*todo lo que de hoy en adelante aparezca en nuestro diario sobre esta materia, aun cuando sea sin firma de autor, pertenecerá al Sr. Groussac*", cuya reputación exime al diario de hacer una presentación formal del nuevo colaborador. Por cierto, es una figura pública. Entre otras cosas porque monsieur Groussac ya es Director de la

Biblioteca Nacional, desde el 19 de enero de 1885, y lo será hasta su muerte, el 27 de junio de 1929.

El propio interesado ha dejado un relato expresivo en "Mi primera campana en *La Nación*", dos artículos que aparecieron los días 18 y 19 de mayo de 1919 en ese mismo matutino, y que luego fueron republicados, los dos juntos, el 15 de febrero de 1948, siempre en *La Nación*, al cumplirse el centenario de su nacimiento. Ahí recuerda la visita de José María Cantilo como portador de una propuesta del Administrador del diario, Enrique de Vedia, en la que se le ofrecía escribir la crónica teatral durante la temporada de 1886.

Groussac acepta. Según es evidente, siente temor por la crítica de óperas. Ya lo había hecho, y con gran éxito; pero seguramente consideraba arriesgado hacerlo en las columnas que ahora se le abrían.

Es natural que Groussac, puesto en la situación comprometida de asumir la crítica musical, haya elegido el camino más seguro. Le dedicaba buena parte del artículo al estudio y crítica del poema o drama literario, juzgando la mayor o menor libertad con que el "libretista" de la ópera hacía uso de ellos. Sin embargo, hubo veces en que destinó considerable espacio a la crítica del espectáculo y aún de la música. Groussac tenía la firme creencia respecto de la efectividad de esa tarea en manos de un intelectual de amplia cultura más que de un músico. La historia de la crítica musical europea terminaba por darle la razón.

Veintiún artículos de crítica, entre lírica y teatral, escribió Groussac en aquella "primera campaña en *La Nación*". Por allí desfilaron las de las óperas *Fausto* de Gounod (30 de abril); *La forza del destino* de Verdi (6 de mayo), *Lucrezia Borgia* de Donizetti (12 de mayo); *Un ballo in maschera* de Verdi (16 de mayo), *Roberto el Diablo* de Meyerbeer (23 de mayo); *Rigoletto*, de Verdi (27 de mayo y 2 de junio), *Le Villi* de Puccini (11 de junio); *Mefistofele* de Boito (10 de junio); *La Favorita* de Donizetti (18 de junio); *La Africana* de Meyerbeer (14 de julio); y tres críticas sobre *Lohengrin* de Wagner (26 y 29 de setiembre y 3 de octubre), todo ello en 1886.

La lectura de esos artículos sorprende hoy por su altísimo nivel intelectual, pero también por su dureza. Un tono inusual para nosotros, lectores de 1997, lo que ya es decir. Asimismo resulta llamativa su amplitud, propia de tiempos en que no existía el cine y su respectiva crítica ni las reseñas de rock. Dado aquel tono a menudo insolente, no extraña que hayan provocado en su momento reacciones de contornos espectaculares.

Es lo que ocurrió como consecuencia de su artículo para *La Nación* del 30 de mayo de 1886, titulado "Entreacto". Puesto que los teatros repetían durante esa semana obras ya comentadas, Groussac resuelve internarse en peligrosas meditaciones sobre las ridículas actitudes en el escenario de algunos cantantes, sin aludir a ninguno en especial sino a lo que él llama "*la especie histriona*". Pero enseguida cae en la tentación de fustigar a sus colegas, los críticos, particularmente a aquéllos que lo venían atacando. Y ahí les cae de manera demoledora.

Pues bien, sus colegas reaccionaron, como era de esperar. Era "la carga de indios" a la que alude Carlos Pellegrini cuando le envía una tarjeta, felicitándolo por su protagonismo. Al día siguiente, el 2 de junio (1886), Groussac les devuelve el azote, después de haberse ocupado de la ópera *Rigoletto* de Verdi. El nivel de la polémica, hay que reconocerlo, es penoso. Tanto por parte de Groussac como de los que le salen el paso. No hay grandeza; y ni siquiera ingenio de buena ley.

De *La Nación* pasa a *Le Courrier Français*, donde lo encontramos nuevamente como crítico musical. Groussac dirige esta publicación desde su aparición, el 5 de agosto de 1894, hasta el 5 de noviembre de 1895. Ahora sus críticas musicales aparecen tras el seudónimo de "Candide"; otras veces con sus propias iniciales, con la letra "X" o totalmente anónimas. Esta vez se dedica no sólo a juzgar los espectáculos líricos, sino asimismo los conciertos.

De 1903 es un estudio al que Groussac otorga especial importancia. Se trata de la conferencia pronunciada en el Anfiteatro de la Biblioteca Nacional el

27 de abril. Está dedicada a "La obra de Bizet", trabajo que, ya al año siguiente, aparece incluido en la primera serie de su *"El viaje intelectual, impresiones de naturaleza y arte"*, aparecido en Madrid en 1904. Según Canter, hay asimismo un artículo titulado "Carmen-Merimée-Bizet", que, bajo forma de recorte, ha podido él mismo ver en la colección personal de Groussac. El trabajo existe, por tanto. Sólo falta localizar el lugar y fecha de su publicación, pues el recorte carece de esos datos.

Ya en nuestro siglo, en las tres últimas décadas de su vida, disminuyen considerablemente sus escritos sobre música. En *Le Courrier de la Plata* del 7 de abril de 1918, aparece con su firma una crítica sobre *Attila* de Verdi y dos años más tarde lo encontramos con un extenso artículo, publicado en dos entregas, en el diario *La Nación*. Se trata de "El repertorio wagneriano" y es la respuesta a una invitación formulada a los intelectuales por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires para solicitar opiniones respecto del manifiesto boycott de que son objeto por entonces los dramas del músico de Bayreuth. En lugar de llenar el formulario que se le envía y sin duda a causa de su "*repugnancia por toda acción gregaria*", Groussac contesta a través de dos larguísima artículos. En relación con el aludido boycott, opina que ello existe solo en la imaginación de "nuestros neófitos". "*El ostracismo pronunciado durante la guerra -escribe- contra los dramas musicales de Wagner, y en general contra las producciones austro-germánicas, no sólo en los países aliados sino en casi todos los neutrales de Europa y América, trae en las palabras subrayadas su inmediata y suficiente explicación. La misma estaría en el peligro, en tiempos de guerra, de sobreexcitar la efervescencia nacional mostrando productos del enemigo. En Buenos Aires y otras ciudades argentinas, donde se hospedan importantes colectividades europeas, la razón sería análoga*". Este tema lleva a Groussac a amplias consideraciones estéticas sobre Wagner, aunque aprovecha la oportunidad, de paso, para señalar prejuicios y ciertas ingenuidades de la cultura argentina.

Dos años antes de morir, el 27 de marzo de 1927, aparece en el Suplemento de Artes y Letras de *La Nación* un poema en francés: "De Paul

Groussac a Beethoven". Así se adhiere un gran hombre, que es sabio y artista, a los homenajes que el mundo entero tributa al autor de la *Novena Sinfonía*, con motivo de haberse cumplido el día anterior el primer centenario de su muerte.

GROUSSAC Y EL ARTE DE JUZGAR

"Carne de Taine tiene el señor Groussac, pero hay un rui señor que canta de cuando en cuando cosas que no se oyen en la montaña de Taine". Así definió Rubén Darío a quien se convertía en la Argentina en el continuador de Sainte-Beuve y de Taine y en el representante de la llamada crítica científica. Groussac ejerció, en efecto, los dos aspectos que asume dicha actividad en ese período histórico. Hizo crítica literaria, la que juzga, la que confiesa preferencias personales en un periódico o en una revista, la que explica. Cientos de artículos de esta índole han aparecido en los diarios *La Unión* y *La Razón* de Tucumán, y, ya en Buenos Aires, en *Sud-América*, *El Diario*, *La Tribuna*, *La República*, *La Nación*, *El Nacional*, *La Prensa*, *El País*, en los dos periódicos escritos en francés, *Le Courrier de la Plata* y *Le Courrier français*, en revistas como *La Biblioteca*, *Anales de la Biblioteca* (que fundó y dirigió), alguna vez en *Caras y Caretas* y en publicaciones del extranjero.

Pero también realizó crítica a nivel científico, como la de Taine y sus seguidores. Es la crítica que *"tiende a deducir de los caracteres particulares de la obra, sea ciertos principios estéticos, sea la existencia, en el autor de la obra, de un determinado mecanismo cerebral, sea una condición definida del conglomerado social en el que se ha producido o bien a explicar por leyes orgánicas o históricas las emociones que suscita y las ideas que encierra"* (Hennequin: *La critique scientifique*, Paris, 1888). Pero, salvo sus trabajos recopilados en *Crítica Literaria* (Bs.As., 1924) y algunos otros títulos, no se dio en él separadamente sino ligada con la crítica literaria desparramada en diarios y revistas.

Sainte-Beuve y Taine son entonces los mentores de Groussac. Aunque sus diecisiete años vividos en Toulouse no le permitieron por cierto asimilar el

proceso seguido por la crítica francesa del siglo XIX, en la Argentina continuó su formación sobre la base de la cultura de su tierra natal. Paquetes y paquetes de libros y revistas cruzaron el océano durante sus sesenta y cuatro años pasados entre nosotros. Así se nutrió con savia francesa y así estuvo siempre al día en materia de información y de nuevas orientaciones intelectuales y estéticas.

Pero, ¿cuál es el escenario en que se proyecta la actividad crítica de Groussac? Una mirada retrospectiva nos indica que si la musicografía argentina anterior a Caseros lleva la impronta del drama político o de las aspiraciones civilizadoras de los hombres que hicieron cultural y políticamente al país (tal el caso de los trabajos musicográficos de Echeverría, Alberdi, Cané (p) o Sarmiento), después de 1852 cobra autonomía. Además, en la misma medida en que progresa, comienza a estructurarse. Ahora esta tarea será obra de profesionales. Y en ello tiene mucho que ver la presencia del inmigrante, del músico radicado en el país, quien trae no solo su cultura y su formación especializada, sino un criterio de profesionalismo que, salvo alguna excepción, no existía en nuestra "diletantesca" producción musicográfica de la primera mitad del siglo pasado.

Ya en el terreno que aquí interesa, el de la estética musical -es decir, las distintas consideraciones sobre *lo bello musical*- ella estaría en manos, en los años de actividad de Groussac, tanto de profesionales de la música, como de literatos que ejercían la crítica musical.

La lectura de buen número de escritos sobre el tema nos lleva a la conclusión de que las causas de la aparente anarquía que reina en nuestra musicografía finisecular en torno del problema estético, residen en el hecho de que se encuentran tres concepciones estéticas en pugna, aun cuando sólo en pocos casos los autores sean conscientes de su propia ubicación. A menudo, una medianía intelectual o carencia de interés por actualizarse, los lleva hacia concepciones totalmente perimidas. Y ocurre algo más: en un solo autor, y en un mismo escrito, chocan concepciones opuestas.

Por una parte se mantiene, de manera anacrónica, el espíritu hedonista del Iluminismo. En su famoso ensayo publicado en 1747 con el título de *Les beaux arts réduits à un même principe* (y ese principio es la imitación de la naturaleza), había escrito Bateaux que así como la poesía es el lenguaje del espíritu, la música es el lenguaje del corazón. El corazón es el reino de la música, la cual debe ser bella y agradable.

Al lado de esta concepción racionalista francesa, que aún señorea en el pensamiento estético de nuestros críticos durante los años de Groussac, funciona, naturalmente, la estética romántica. Si en buena parte del pensamiento Iluminista la música tiene una función recreativa y utilitaria; si la música es como un abstracto arabesco que carece de un contenido intelectual, moral o educativo y no tiene poder sino sobre nuestros sentidos, en el Romanticismo las ideas se transforman sustancialmente. Porque para el romántico (Wackenroder, Schopenhauer y tantos otros que parten del Idealismo de Hegel), la música encierra un tipo particular de semanticidad que la coloca infinitamente mucho más alto como lenguaje comunicante. La música, para el romántico, recoge la Realidad (así, con mayúscula), la esencia del mundo, la Idea, el Espíritu, lo Infinito. La música es el lenguaje originario de los sentimientos. La capacidad y potencia expresiva de la música no es sólo un fruto del desarrollo histórico, sino un hecho originario que la civilización sólo ha perfeccionado. Existe una afinidad secreta, electiva, entre el sonido y el sentimiento. Y este concepto se recoge en muchos trabajos de crítica musical argentina dentro del período que ahora analizamos.

El positivismo da luego un rudo golpe a esta estética. Y otra vez, una nueva vuelta de tuerca. Aparece Herbart (para afirmar que el arte es *forma* y no más expresión; y ese formalismo lo recoge Eduard Hanslick en su obra fundamental *De lo bello en la música* (*Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854) para demostrar que la música es pura forma y que, en cuanto a belleza, no tiene finalidad alguna. Kant lo apoya desde su distancia en el tiempo. El contenido de la música no son los sentimientos, como querían los románticos. Son sólo *ideas musicales*, es algo de naturaleza específicamente musical, lo cual no debe entenderse (como el positivismo extremo) como belleza puramente acústica o

como simetría proporcional. Así supera Hanslick, al afirmar la espiritualidad del fenómeno, la estética formalista de Herbart, para quien la forma musical consistía únicamente en relaciones acústicas verificables matemáticamente. Para Hanslick, las formas que los sonidos producen no son vacías, sino llenas; no son simples contornos de un vacío, sino espíritu que se plasma interiormente. El contenido espiritual viene, por tanto, postulado como exigencia. Así logra llegar a explicar un concepto de la belleza autónoma puramente musical, aunque no negada de espiritualidad. En los años en que Groussac aborda en la Argentina la crítica musical, existe una suma de mediocridades que, sabiéndolo o no, se mecen en las plácidas aguas del hedonismo crítico. Sin embargo, sobresalen algunos intelectuales de garra. Tal el caso de Miguel Cané, cuyo interés por la música le viene como herencia de su padre, autor de apasionados trabajos sobre este tema en la década de 1830 y 40 (*La Moda* de Buenos Aires y, entre otros, *El Iniciador* de Montevideo). En un artículo publicado en 1872 bajo el título de "Música", recogido luego en sus *Ensayos*, Cané manifiesta un concepto romántico, aunque afiliado más bien al Idealismo de Hegel, en cuyo sistema de las artes la música ocupa el penúltimo puesto de perfección, por debajo de la poesía.

Por su parte Calixto Oyuela, poeta y ensayista que mucho tuvo que ver con el desarrollo de nuestro arte en Buenos Aires (fue pianista y crítico musical) nos deja en 1883 su concepción estética de la música en la revista *El Mundo artístico* del 20 de mayo. Ahí se advierten diversas concepciones en choque. Es evidente, por una parte, la faz hedonística; por otra, y muy marcada, la romántica, mística y metafísica. Un trabajo anónimo aparecido el 17 de enero de 1886 en *La Gaceta musical* (bajo el seudónimo de Ariel) nos muestra sin embargo que la lección de Hanslick comienza a ser aprendida en Buenos Aires. Pero será Groussac el que lo ponga decididamente en órbita. De la serie de tres críticas que escribe en *La Nación* sobre *Lohengrin* de Wagner, interesa la segunda, del 29 de setiembre. En realidad, es en sí misma un ataque frontal contra los adherentes a la estética romántica, y una toma de posición muy franca en favor de las concepciones formalistas, resultado de una meditada lectura de *De lo bello en la música*, con cuyos criterios se identifica. No hay duda de que Groussac trae un lenguaje nuevo al periodismo musical argentino. "*La música* -

dice- no es esencialmente expresiva: es **impresiva** (si me vale la palabra), en el sentido vago y general en que lo son la arquitectura y las artes decorativas (...) Ello, por supuesto, no importa negar la existencia de lo bello en música. La falta de intención precisa de un monumento arquitectónico, de una decoración, de un simple conjunto de colores, no le quita un punto de su belleza: esta consiste toda en la forma (...) Las metáforas, pedidas a la literatura, a la pintura y extendidas a la música, nos han engañado con una apariencia de identidad que nunca existió. Lo bello en literatura y las artes de imitación está medido por la perfección con que el artista reproduce la vida; ¿creéis posible aplicar el mismo criterio a la música, siendo así que ella no existe en la naturaleza, según el sentido estético de la expresión? La música expresiva es puro convencionalismo, y lo prueba, precisamente, la necesidad de poner la traducción de las notas sonoras en las sílabas significativas, para sugerirnos la ilusión de un sentido que no existe jamás..."

La lectura de estas tres críticas sobre Wagner nos muestran a Groussac íntegro: el historiador, el polemista, el artista y el crítico profesional de ingenio vibrante, irónico, director seguro, con una técnica de ataque certero: mucho más cruel, porque lo lanza desde las olímpicas alturas de su erudición.

Por otra parte, sus concepciones en torno de la música exhiben una inexpugnable lógica con el resto de su pensamiento. Antes de él no se había hablado en la Argentina de estética musical con la madurez, la sólida reflexión, el método y el rigor crítico con que lo ha hecho Groussac en los últimos años del siglo pasado. Y siempre con ese estilo suyo, que lleva al lector a las más profundas especulaciones; con un lenguaje fluido, elegante, carente de esa solemnidad que atacó como a uno de los mayores males de la intelectualidad argentina.



No. 1

Rall.

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "No. 1". The score is written on four staves. At the top, there is a large, stylized "Rall." marking. The first staff begins with the word "Guitarra" and a treble clef. The music is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation. Various performance instructions are written above the notes, including "for sempre" and "in mano". The score concludes with a large, decorative flourish.

FOTOCOPIA DEL MANUSCRITO ORIGINAL

Primera página del MS de un *Vals* para guitarra de Esnaola

JUAN PEDRO ESNAOLA
"EL PRIMER GRAN MÚSICO ARGENTINO" *

CARLOS VEGA

PRIMERA CONFERENCIA

Juan Pedro Esnaola fue el pianista más notable y el compositor más culto de los movimientos artísticos iniciales de la Argentina. Su larga vida, su fama, su actuación y su música llenan buena parte del siglo pasado, y su figura se levanta a gran altura sobre todos sus contemporáneos.

Hijo de Buenos Aires, nacido el 18 de agosto de 1808, sintió en torno todos los acontecimientos políticos y sociales que agitaban a su país, desde los oscuros conciliábulos en que se incubaba la Revolución de Mayo hasta las conmociones que engendraron la federalización de Buenos Aires, último suceso de la Organización. Murió el 8 de Julio de 1878 y al descender a su tierra madre, precisamente el día de la patria, bandas militares tocaban el *Himno Nacional* que sus manos difundieron y embellecieron durante medio siglo largo.

Sin forzar demasiado las fechas, coinciden los períodos de vida con las épocas políticas que eslabonan la historia argentina del XIX. Su niñez transcurre durante los tiempos de la Emancipación; su adolescencia concuerda con la época de Rivadavia; su plenitud con los salones románticos pertenece a la época de Rosas; y su madurez corre con el período de la Organización. De pocos podrá decirse con más propiedad, que fue el hombre de su tiempo y de su patria; de pocos, que en medio de los más extraordinarios acontecimientos, fue el artista puro e irreductible. Nadie contó con él, nada lo sedujo, excepto la música.

Las precedentes ordenaciones cronológicas constituyen, de hecho, la capitulación de nuestra biografía. La infancia de Esnaola fue la infancia de todos

los niños. Nació de José Joaquín de Esnaola y de Josefa Teresa de Picasarri, ambos españoles, de Guipúzcoa, casados en Buenos Aires el 9 de noviembre de 1807, y es el primogénito del matrimonio; su única hermana, Dorotea Esnaola, casa con Gallardo, inauguró la rama familiar que se prolonga hasta nuestros días. El presbítero José Antonio Picasarri, hermano de la madre y músico de escuela, maestro de capilla de la Catedral, descubrió las notables condiciones de Juan Pedro y lo inició en su arte. Y en tanto hace su aprendizaje elemental, el niño vive el denso período en que Buenos Aires abandona su ambiente aldeano y prepara el gran renacimiento musical que la coloca rápidamente en primera línea entre las ciudades americanas cultas

La etapa colonial se había prolongado una década sobre el naciente país. Unas cuantas guitarras rasgueaban entre bambalinas acompañamientos de tonadillas; y esta era la música "sinfónica" que se ofreció hasta entonces en los espectáculos públicos. Algunas orquestas ocasionales, que nunca reunieron ni siquiera quince instrumentos, habían hecho lo posible en ocasiones extraordinarias desde 1803; alguna zarzuela antigua, que se dió con pequeño conjunto de músicos, y pocos fragmentos de ópera, apenas permitieron al público entrever las grandes conquistas del género dramático. La alta música europea de concierto y la ópera compleja y deslumbrante se desconocían en Buenos Aires casi por completo.

Se sentía con vehemencia la necesidad de sintonizar con Europa. Había que adquirir la gran técnica; era indispensable conocer y utilizar las grandes formas. Y como el espíritu europeo venía con ellas, el espíritu inseparable debía introducirse también. No había otro medio.

Pero era preciso destruir al mismo tiempo los resabios de la Colonia. El clamor de un crítico porteño que escribe en aquella época, nos pinta el momento. Dice: *"Cuando se quemaron en la plaza pública los instrumentos de tortura, con estas tonadillas se hubiera debido encender la pira para que no volvieran a atormentarnos más"*.

El Renacimiento que se inicia en Buenos Aires, pues, promueve la difusión de la música de cámara y de la música sinfónica, en el orden instrumental, y de las grandes creaciones vocales que en ese momento culminan en la ópera italiana.

El tío de Esnaola, don José Antonio Picasarri, organizador de la orquesta que en 1813 ejecutó el *Himno Nacional* e intervino en la representación de alguna zarzuela y en la interpretación de dúos operísticos, se empeñó desde 1816 en adiestrar o reunir los elementos necesarios para realizar su sueño de difundir las grandes óperas. Con él, o sin él, trabajaba otro artista de fecundas iniciativas y gran actividad: el tenor Pablo Rosquellas.

En 1817, con algunos instrumentistas de los conjuntos anteriores y otros recién llegados al país se organizó una nueva orquesta, y el presbítero pudo ofrecer al público de Buenos Aires varias temporadas de invierno y primavera en que los aficionados se familiarizaron con los dúos y arias de Pergolesi, Cimarosa, Paisiello, Spontini y otros famosos músicos de la época.

A todas estas realizaciones y a sus preparativos asiste el sobrino del promotor, Juan Pedro Esnaola, que cumple en esos tiempos ocho, nueve, diez años, y es aventajado estudiante. En 1819 -once años escasos tenía el niño- sus familiares decidieron proporcionarle los mejores maestros de la época y lo enviaron a Europa en compañía del tío. En el Conservatorio de París adelantó en el piano y prosperó en el arte del canto, y en Madrid y Viena estudió armonía y contrapunto, y seguramente, composición y orquestación. Tres años y medio bastaron al aprovechado artista para conquistar la categoría de virtuoso y para demostrar en numerosas creaciones originales sus notables condiciones de compositor. A mediados de 1822 regresó de Europa e inició en Buenos Aires su primer período de grandes actividades artísticas. Desde este año los documentos jalonan la actuación del precoz artista y su nombre resplandece durante medio siglo en nuestro ambiente musical superior.

• • •

La época de Rivadavia

Rivadavia se propuso levantar rápidamente una república europea moderna sobre la base de la ciudad colonial. El país amanecía con muchos años de atraso y era preciso ganar el tiempo perdido. Numerosas iniciativas pasaron de su mente a la práctica y se desentumeció la prosperidad. No hubo campo de actividades que no sintiera el acicate de su empuje, pero, sobre todo, promovió la instrucción y dió impulso poderoso a las ciencias, a las letras y a las artes. Poco después de su exaltación al Ministerio, se nota en Buenos Aires la efervescencia del gran Renacimiento intelectual y artístico que la historia llama la época de Rivadavia y sitúa entre los años 1821 y 1829.

A su regreso de Europa, donde fue conocido por muchos científicos, literatos y artistas, ascendió al gobierno en 1821. Rivadavia inspiró confianza en la aventura y varios notables músicos vinieron a la Argentina. Tengo la impresión que en el año 1822 ocurrieron en Buenos Aires acontecimientos de tal categoría, que ninguno de los siguientes, hasta hoy, supera en significación, dentro de nuestra historia musical, a ese solo extraordinario año rivadaviano. Ante todo, se inició una intensa campaña periodística con el objeto de preparar el ambiente. Cualquier noticia, anuncio, crítica o comentario relacionado con la música, daba margen a un discurso sobre la excelencia de esta bella arte.

"La música" -decía El Argos en 1822- "hermana de la pintura y [la] poesía, mueve blandamente nuestras pasiones, y arrebatando nuestros sentidos con el poder de sus acentos melódicos y harmónicos [sic], proporcionándonos una diversión inocente y pura". Y en otro número comentaba: "La historia del género humano nos enseña que la música, como la poesía, han contribuido en gran parte a suavizar las costumbres de los pueblos, pudiéndose por semejanza decir de aquella lo que un poeta ha dicho de esta:

¡ Vivid padres del canto !" etc.

Aquello fue poco menos que un ensayo de sugestión colectiva. Música era sinónimo de civilización.

Picasarri, el tío de Esnaola, redobló los esfuerzos que desde cuatro años antes venía realizando para reunir los elementos que requería la soñada ópera italiana. A fines de 1821 fundó una Sociedad Filarmónica con poco éxito. No podía hacer nada. En febrero de 1822, de acuerdo con los artistas del teatro, intervino como director en un programa de música sagrada y trozos de ópera.

Sin embargo, el invencible vasco no veía mayores perspectivas. La solución consistía en un viaje a Europa para contratar artistas o para apresurar la venida de los que había comprometido por correspondencia. Y además, su sobrino, que estaba allí desde hacía tres largos años y que, según la información epistolar que imagino, habría adelantado mucho. Sea lo que fuere, el caso es que Picasarri se embarcó con su sobrina Dorotea, hermana de Juan Pedro, y el día 29 de junio de 1822 llegaron los tres de vuelta. La fecha exacta se encuentra en el registro policial de las personas llegadas. Dice la anotación: *"Presbítero José Antonio Picasarri, natural de Vizcaya, procedente de Burdeos con dos sobrinos de menor edad"*.

Cuando Picasarri pisó de nuevo la tierra de sus luchas, se encontró con una importante novedad. Había llegado durante su ausencia un músico italiano llamado Virgilio Rabaglio, a quien Rivadavia conoció en Europa; se había entendido con el estadista y con su apoyo planeaba la fundación de una gran academia de música.

El artista italiano había anunciado un par de semanas antes la inauguración de la escuela en estos términos: "Virgilio Rabaglio, de nación italiana, hará apertura a la brillante academia de música, bajo la protección de un aficionado inteligente, natural de esta ciudad. Los Señores que gusten suscribirse...".

Picasarri y Rabaglio se encontraron. Probablemente Rivadavia mismo los instó a trabajar en comun, pero al poco tiempo se distanciaron. Y como ambos discordaban también con Rosquellas, estos tres polos, que a veces se unían en pares contra el tercero, formaron diversas combinaciones, como las del ta-te-ti.

Picasarri, que tiene en Esnaola un poderoso elemento, fiel incondicional, decide crear su propia Escuela, pero se le anticipa Rabaglio.

La apertura de la nueva gran Academia se realizó con un brillante acto público. Varias páginas sinfónicas y trozos de ópera figuraron en el programa. *El Argos* comentó la audición juiciosamente. Pero importaba que sepamos lo que ocurre: el público de Buenos Aires se está superando para absorber y asimilar la sorprendente e imprevista temporada de este año, y es evidente que no está preparado ni acierta a responder como corresponde. Nada mejor para abarcar la situación, que un extraño párrafo que el mismo periódico añade a sus comentarios sobre el concierto anterior. Dice así: *"nosotros sentimos que se priva de esta inocente diversión a las damas, que son tan aptas para participar de ellas como los hombres"*. ¿Es que los conciertos eran para hombres solos? Si era así bastará eso para comprender las penurias de aquella heroica iniciación.

Rivadavia, protector del italiano Rabaglio, lo fue también del adversario Picasarri. Le cede las habitaciones altas de la casa consular para una nueva Academia y otorga a varios alumnos las primeras becas argentinas para músicos. Quien lanza el aviso al público es el propio Esnaola, pero su tío, que lo sugiere y escribe, considera llegado el momento de la venganza y añade este párrafo expresamente dedicado al itálico adversario: *"Es bien sabido que así la falta de maestros como la de método en la enseñanza hace que las personas que se dedican en el país al estudio de la música no consigan la perfección que es de desear. De aquí es que la enseñanza de ésta se ha reducido hasta ahora a escasos rudimentos y ejecución [sic] de algunas piezas tribiales [sic]. Por lo general se ignoran las reglas de posición en los instrumentos, y las del mecanismo de la voz en materia de canto, siendo imposible sin ellas abrazar los interesantes objetos de que es capaz un idioma universal como es la música"*.

La llegada de un niño de 14 años -tal vez el primer músico argentino que estudió en Europa- dió la victoria al tío.

Estoy seguro de que Picasarri recibió o visitó a las principales familias de Buenos Aires y a sus gobernantes, y les ofreció audiciones privadas del notable pianista recién llegado. Porque *El Argos* toma la palabra de pronto en el aviso de que hablamos y emite la primera opinión local sobre el pianista: [...] "*no dudamos*" -dice- "*de los progresos que harán los discípulos que promete enseñar D. Juan Pedro Esnaola, después que lo hemos oído con asombro cantar y tocar el piano según los últimos progresos del arte, y de un modo desconocido hasta hoy en el país*". Medio siglo después José Antonio Wilde recordaba que "*Esnaola sobresalía ya en esa edad por su admirable ejecución en el piano*".

La primera presentación de Esnaola en público se realiza el 1° de octubre de 1822. Un acontecimiento. Juan Cruz Varela, el poeta supremo, había escrito expresamente para la inauguración de la Academia un *Himno* titulado *La gloria de Buenos Aires* y Picasarri le había puesto música.

*"Elevemos, oh Patria, tu gloria
a los cielos en dulce cantar"*
etc.

Fue en el salón de las casas consulares, asistieron las autoridades y "*muchas Señoras aficionadas*", según el periódico. Parece que los conciertos ya no son para hombres solos. Dice la crónica: "*Todos los concurrentes dieron pruebas indudables de su buen gusto en el placer y profundo silencio con que escucharon diferentes piezas sublimes de música vocal e instrumental. El auditorio aplaudió particularmente al joven D. Juan Pedro Esnaola por la brillantez con que desempeñó varias composiciones difíciles de canto y piano. En esta noche se sintieron agitados los corazones de aquel placer inocente y puro, que tantas veces necesitamos en las penosas escenas de la vida*".

Al mes siguiente, el 11 de octubre, la Escuela de Picasarri y Esnaola dió el primer concierto mensual. Otra vez los gobernantes en la sala, y esto, que destaca la crónica: *"Además de las madres de los niños y niñas que forman la escuela, asistieron [...] varias otras señoras y señores. Once niñas de las más adelantadas ejecutaron con primor alternativamente varias piezas de canto italiano y español, siendo acompañadas en los coros por tres alumnos, su joven maestro y el director. Se distinguió, como siempre, al canto y piano D. J. P. Esnaola quien en su tierna edad es el Néstor de la música. No nos es posible dar una idea de las dulces impresiones que experimentamos, al ver cómo los encantos de la música realzaban la belleza de las jóvenes discípulas. La delicadeza, el pudor y timidez, con que se presentaban al público a cada parte de canto que iban a ejecutar, las hacía aparecer más interesantes"*.

Y bien; ya tenemos a las mujeres no sólo como espectadoras, sino en el estrado mismo, como cantantes; y a Juan Pedro Esnaola triunfante como maestro y como virtuoso.

Después del gran acto inaugural la nueva Academia se añade a las existentes y a las escuelas particulares de varios profesores extranjeros. La enseñanza de la música ha recibido gran impulso. Hasta una pianista inglesa, Isabel Hyne anuncia, también en 1822, el establecimiento de una escuela [...] - dice el aviso- *"a dos cuadras de la Catedral para el norte"*, y al mes siguiente llega un destacado músico italiano, Esteban Massini, diestro en varios instrumentos, pero sobresaliente como guitarrista. Pone Massini su anuncio en los diarios e indica que los interesados *"podrán acudir a su casa situada en la calle del Cabildo cuatro cuadras y media de la plaza para el campo, sobre mano izquierda, en las casas del difunto López"*. Massini introdujo en Buenos Aires la técnica de la guitarra artística y el repertorio superior de su época. Arraigó en la Argentina -donde hasta hoy viven sus descendientes-, difundió la afición por la buena música de su instrumento y formó numerosos discípulos. También en 1822 -a fines- se presentó en Buenos Aires el eximio violinista Massoni, que actuó además como director de orquesta. Massoni se relacionó durante los meses de verano, intervino en el concierto inicial de la temporada de 1823. En fin, al

cerrar el año estaban actuando en el país otros destacados artistas: el notable concertista de clarinete José María Dacosta, el flautista Fuentes y varios cantantes dramáticos de primera fila.

Insisto en que tiempo alguno de nuestra historia musical puede compararse relativamente con aquel fecundo año de 1822. De las desacordadas audiciones para hombres solos, que hablaban mientras oían, se había pasado al gran concierto público en que los asistentes escuchaban con respeto y atención - como decía el periódico- la mejor música coetánea de Europa. Juan Pedro Esnaola fue la revelación. Sorprendió a todos; todos lo admiraban, pero muy pocos supieron valorar entonces su verdadera grandeza presente y potencial, su categoría de compositor, su notable técnica de pianista y el modernísimo repertorio que traía. Y así, aquel prodigioso niño de 14 años vivió solo y adusto en medio de la admiración y del asombro, rodeado de generales simpatías, y del cariño familiar, incomprendido por todos, encerrado en sí mismo.

El año 1823 prolonga y acrecienta las grandes conquistas del anterior. Prosiguen los conciertos y el ambiente prospera en diversos sentidos. La temporada se inicia el 15 de enero con una gran audición que organiza Picasarri con sus adictos. Se oyeron tres páginas sinfónicas, de Rossini, de Trento y de Winter, con la dirección de Massoni; cantó tres arias Esnaola, dos de Rossini y una de Mozart, e intervino el mismo Massoni con su violín -también tres veces- en un concierto y en dos series de variaciones, que acompañó Esnaola. *El Argos* dedicó extensos y elogiosos comentarios al músico italiano y el siguiente expresivo párrafo a Esnaola: "*Hizo también mui [sic] interesante la escena la habilidad del célebre joven D. Juan Pedro Esnaola, sobrino y discípulo del Sr. Picasarri, quien cantó tres arias, con que se derramó sobre el auditorio la unción más grata y sentimental. Las piezas que también desempeñó en el forte-piano solo fueron un pequeño indicio de su prodigiosa instrucción en este arte. Está ya pronosticado que este recomendable joven de 14 años será en adelante uno de los genios que en esta línea honren a la patria*".

Meses después se realizó el acto más importante del año en el orden social: fue el que organizó Picasarri con motivo de la inauguración de la Sociedad Filarmónica de Buenos Aires, el 31 de mayo. Se oyeron dos páginas sinfónicas, una de Gluck y otra de Mozart; obras para piano por Esnaola; obras para arpa por Mariquita Sánchez de Mendeville; obras para violín por Massoni; arias, dúos, cuartetos... Señoras y niñas de la aristocracia fueron las instrumentistas, las cantantes, las coristas. La ciudad había prosperado con asombrosa rapidez.

Literariamente, se vive la retórica etapa del pseudo clasicismo, y es Juan Cruz Varela el poeta máximo. Varela asistió al concierto sobre el tema de una de sus más hermosas poesías. La composición -hermosa en su época y en su medio- es, además, poco menos que una curiosidad literaria; es la crónica del concierto en verso. Así, el poeta más famoso de su tiempo le dedica a Esnaola una estrofa completa:

*"Esnaola, tú también debida parte
En mi verso tendrás; tu edad temprana,
Tu talento sublime y prematuro,
La perfección de tu arte,
Todo viene en tu honor, y estás seguro
De que tu sien alguna vez Apolo
Coronará con el laurel, que sólo
Suele adornar privilegiadas sienes.
¡Tanto derecho a sus favores tienes!"*

Esta es la estrofa. El poeta mayor consagra al músico supremo. Y mientras los conciertos se sucedían y el público afinaba su cultura artística, el activo tenor Rosquellas y el infatigable Picasarri luchaban por presentar las óperas, cosa nada fácil. Todos saben que para eso se necesita, además de los divos, una gran orquesta, cuerpo de baile, coros, escenografía, etc.

Rosquellas había traído nuevos elementos de Río de Janeiro; se habían formado coros locales, y otros buenos cantantes llegaban al país. Con estos artistas ofrecieron una serie de excelentes espectáculos a base de fragmentos, y durante los años 1823 y 24, continuaron en la tarea de asegurar la maduración del bien predisposto ambiente y estimularon la apetencia pública por la ópera, objeto y término de tantos y tan largos esfuerzos.

Por fin, un día inolvidable de 1825, se levantó el telón y el público asombrado asistió a la primera representación de una ópera completa: *El barbero de Sevilla*. Rosquellas, que tanto bregó, fue el tenor. Estaría eufórico. Massoni, el gran concertista de violín, dirigió una orquesta de 28 profesores. Wilde asegura en 1872 que era "tal vez igual al mejor que haya venido al país". Poco después se repitió *El Barbero*. Apareció un crítico y juzgó al autor. "*La obra*" -decía- "*por sí sola es capaz de fundar la reputación de su ilustre autor*", y que "*su ejecución, honrando nuestra escena, no ha dejado qué desear a los aficionados*".

Tiempo adelante, otra vez *El barbero*, *Don Juan* de Mozart, *Otello* de Verdi, y así, hasta 1828.

Sin duda alguna, Esnaola fue uno de los anónimos héroes de la gran jornada. Era demasiado valioso y útil para que no lo aprovechara su tío en la preparación del coro, en el ensayo de los cantantes, etc. Sin embargo, no han quedado constancias de su labor.

Aquí empieza la decadencia. Una compañía francesa llega en 1831 y ofrece novedades en breve temporada. Después, nada. Hasta quince años más tarde no hubo en Buenos Aires óperas ni grandes conciertos. Veladas periódicas a base de trozos operísticos, a lo sumo. Había terminado la época de Rivadavia. Juan Pedro Esnaola fue el alma de este primer gran Renacimiento musical argentino. Llegó en 1822, cuando el movimiento comenzaba. Gran concertista y cantante de 14 años, fue profesor de piano y canto en la Academia, y figura primerísima e imprescindible a lo largo de toda esta época. Compuso en 1824 "una *Sinfonía* de largo aliento y una *Misa a 3 voces*"; al año siguiente "una *Misa*,

una *Sinfonía* y una *Cavatina* para grande orquesta"; en 1827 "una *Marcha fúnebre* y una *Salve*" y en 1830 otra *Sinfonía*.

Hijo de uno de los más prestigiosos hogares porteños, Juan Pedro Esnaola es el artista solicitado para tertulias o saraos y el admirado amigo de las niñas y muchachos de su tiempo. Cumple ahora 21 años y le corresponderá intervenir en las jornadas que se inician ya en la primera etapa de don Juan Manuel de Rosas.

• • •

La época de Rosas **El romanticismo**

La época de Rivadavia realizó conquistas de tal importancia y consolidó de tal modo el ambiente literario y artístico de Buenos Aires, que la decadencia no pudo ser sino un pausado descenso. Y justamente cuando se inicia la nueva etapa, ocurre un suceso al parecer insignificante y sin embargo destinado a originar un activo florecimiento poético y musical: es la llegada de Esteban Echeverría.

Echeverría tiene para las letras argentinas la misma significación que Esnaola para la música. El poeta porteño nació en 1805; era tres años mayor que el compositor. Por el hecho de que la precocidad se da con más frecuencia en la música que en las letras, por la circunstancia de que el músico puede hacer sus estudios superiores en la niñez y el literato debe hacerlos en la adolescencia, Esnaola se anticipa a Echeverría. El músico regresó de Europa en 1822; el poeta fue en 1825. Esnaola trajo a Buenos Aires el clasicismo vienés -apenas conocido-cuando Beethoven estaba vivo y en plena producción, a una década de la muerte de Haydn y a sólo veinte años de la prematura desaparición de Mozart; e interpreta a los "operistas" italianos cuando Rossini tiene treinta años. Es decir que introduce las escuelas más avanzadas de Europa, más avanzadas para entonces.

Echeverría trajo por su parte el movimiento de los románticos que había estallado con *Hernani* tres años antes, difundió entre nosotros a Victor Hugo, a Musset, a Chateaubriand, a Lamartine y a Leopardi y Byron, a Goethe, a Schiller. Además, introdujo un mundo de novedades, la última palabra en diversos ordenes.

Esnaola permaneció en Europa cerca de cuatro años; Echeverría cinco. Ambos serían maestros y orientadores en Buenos Aires; ambos sentirán en sus obras la influencia de los grandes conductores europeos.

Pero hay una diferencia esencial entre ellos; una diferencia que determinará el rumbo de sus vidas. Echeverría es poeta, pero principalmente filósofo, pensador, hombre de acción, político; tropieza con Rosas y muere en el exilio. Esnaola es músico, solamente músico, en el orden intelectual o sensorial; después debe consagrar su tiempo al cuidado y acrecentamiento de la fortuna paterna, y demuestra siempre tranquila indiferencia por las cuestiones de orden político. Elude las dificultades de la dictadura y vive apaciblemente en su ciudad hasta la muerte. Y en algo más difieren ambos promotores: Echeverría piensa en una poesía que sienta la tierra argentina, sus hombres, sus paisajes; Esnaola permanece fiel a los estilos musicales europeos y no valora las posibilidades del canto popular.

Sin embargo, estos dos grandes espíritus se encuentran, se unen, transfunden sus creaciones y de la colaboración resulta el primer ensayo de lied argentino.

Este movimiento nacionalista, que a muchos podría parecer un pasatiempo aldeano, fue más significativo de lo que imaginamos. Por su orientación y por su magnitud, ha sido -proporcionalmente- el movimiento más importante de toda la historia del arte argentino hasta nuestros días. Al lado y en torno de las dos grandes figuras señeras se congregaron muchos músicos y poetas.

Fueron los músicos: Juan Pedro Esnaola -naturalmente-; Juan Bautista Alberdi, que también era pianista y compositor; Remigio Navarro, discípulo de Picasarri y Roque Rivero, ambos morenos; Manuel Hernández, guitarrista; H. Moreno y J. Veloz; Tomás Arizaga, que le puso música a una vidalita de Enrique Rodríguez; José T. Arizaga y Josefa Somellera, tal vez nuestra primera compositora; todos argentinos. Además, Virgilio Rabaglio, aquel músico italiano que llegó en 1822; Esteban Massini, que también vino en tiempos de Rivadavia y que formó en la Argentina una buena escuela de buenos guitarristas, y el tenor español Pablo Rosquellas, promotor de las temporadas de ópera con Picasarri, el tío de Esnaola.

Fueron los poetas: Esteban Echeverría, Florencio Varela, José Rivera Indarte, Vicente Fidel López, José María Cantilo, Benjamín Villafañe, un joven de apellido Belgrano, tal vez sobrino del general, Esteban Moreno y varios otros menores, como Vicente Peralta, Joaquín Mora, Celio Lindoro, Francisco Figueroa, Claudio Cuenca, Luis Méndez, Enrique Rodríguez y algunos más que firmaron con iniciales o seudónimos.

El acompañamiento de muchas canciones fue transcrito para guitarra, y entre los transcritores figura Luis Obligado, padre del poeta Rafael Obligado. El mismo Esnaola escribió composiciones para canto y guitarra, y dos valsos originales para este instrumento, que hallé y publiqué hace veinte años.

Como se ve, no eran pocos los músicos y los poetas de aquel colmenar. Esnaola, pues, intervino activamente en este movimiento y puso música a más de cincuenta canciones.

El movimiento romántico que promueve Echeverría en Buenos Aires es plenamente, conscientemente nacionalista. Lo dicen y repiten sus propios teóricos en términos inequívocos. El jefe mismo, en su ensayo sobre clasicismo y romanticismo, dice: *"El espíritu del siglo lleva hoy a todas las naciones a emanciparse, a gozar la independencia, no solo política sino filosófica y literaria. Continuar la vida principiada en Mayo no es hacer lo que hacen en Francia y*

los Estados Unidos, sino lo que nos manda hacer la doble ley de nuestra edad y nuestro suelo: seguir el desarrollo es adquirir una civilización propia, aunque imperfecta y no copiar las civilizaciones extranjeras [sic], aunque adelantadas [...] Cada pueblo debe ser él mismo [...]".

Está claro. Esnaola fue, sin duda, camarada y amigo de Echeverría y de todos los jóvenes poetas de aquel movimiento. La ciudad era demasiado pequeña para que se desconocieran y el encuentro fue inevitable en las tertulias familiares de todas las noches. Pero estoy persuadido que Esnaola jamás se entregó por entero a la complicada empresa de aquellos jóvenes intelectuales, porque además de poetas eran políticos, y nuestro músico fue apático, indiferente, extraño a todo aquello que no fuera la música misma.

Por otra parte, su campo era más amplio. Las canciones que lo asociaban al grupo de poetas eran para ellos y para él sólo un punto de contacto. Los intelectuales abarcaban, además, todo el campo filosófico, económico y social; él, Esnaola, extendía sus actividades a todos los otros ordenes de la creación musical. Las canciones, los minués, las cuadrillas y otras páginas suyas para danza, constituyeron su obra menor, pero esas pequeñas composiciones fueron las mejor comprendidas y celebradas y proporcionaron a Esnaola los halagos de la admiración y de la fama a lo largo de toda su juventud. Durante la década de 1830-1840, Juan Pedro fue el alma de las tertulias porteñas.

Santiago Calzadilla, discípulo y amigo de Esnaola, recuerda aquellos años en su conocido libro *Las verdades de mi tiempo*. Lo que había -escribe Calzadilla- *"eran tertulias de confianza, en que se bailaba y se hacía sociedad, recitando versos de Echeverría, que en aquella época llenó los salones con sus tiernas endechas y cantos como La Cautiva y las preciosas canciones de La ausencia, La aroma [...], a las cuales ponía música el gran compositor argentino don Juan Pedro Esnaola"*.

Naturalmente, nuestro gran pianista tocaba en las tertulias y acompañaba a las buenas cantantes. El mismo Calzadilla recuerda los salones de Atkinson y

Plowers; fueron en aquel tiempo -escribe- "*una especie de club, donde se reunían los leones, y el señor don Juan Pedro Esnaola, nuestro gran pianista y clásico compositor, hizo sentir sus inspirados valeses y aplaudidos minuets [...]*".

También asistió Calzadilla al suntuoso baile que un distinguido matrimonio porteño ofreció el 30 de junio al almirante inglés, y dice de la fiesta "que realizada por una obra musical que le dedicó don [J.] P. Esnaola; era una contradanza que tituló *El 30 de junio*, bellísima composición que se estrenó en la misma noche del baile con gran aplauso de la concurrencia". Añade Calzadilla en otro lugar que el inglés Atkinson se casó "*con la eximia cantora aficionada Inocencia García, a quien siempre acompañaba al piano el señor Esnaola.*" Muchas de las composiciones que amenizaron aquellas tertulias se han conservado hasta nuestros días. Estas obras, que hoy nos parecen sencillas, eran muy avanzadas para aquel ambiente y aquella época. La melodía, casi siempre agradable y elegante, seguramente fue comprendida y celebrada por los contertulios, pero la armonía, las modulaciones -a veces atrevidas- habrán sido toleradas más bien que sentidas. Aun cuando la decadencia del ambiente musical no permitía pensar en la ejecución de las composiciones mayores, Esnaola continuaba escribiendo para orquesta y para voces que no se oyeron jamás. Por eso, o por espontánea inclinación, persistió en escribir música religiosa. Su *Gran Miserere* es de 1833. Y esta música sí se ejecutaba, y se ofreció en las iglesias hasta muchos años después de su muerte. A los 28 años Esnaola recibió un golpe rudo: Doña Josefa Picasarri de Esnaola, su madre, murió en enero de 1836, y el hijo debió padecer la reclusión consiguiente y el abandono de las reuniones musicales. Su única hermana, Dorotea, se había casado con José María Gallardo, y él quedó en soledad con don José Joaquín, el padre vasco. Probablemente empieza entonces para Esnaola el proceso que dará a su carácter la sombría dureza que reveló en la madurez. Pasado el período de luto riguroso, Esnaola tornó a sus devociones. En mayo de 1837 ya tenemos una nueva canción suya sobre un texto de Belgrano. El año 1838 fue particularmente fecundo. compuso más de diez canciones, varias páginas de salón, y algo para teatro.

El periódico *La Moda*, que nació en noviembre de 1837 y murió en abril del año siguiente, publicó una veintena de composiciones bailables, casi todas de músicos argentinos. Hay tres minués de Esnaola. Juan Bautista Alberdi, el redactor principal, elogia al autor en una breve nota. *"Tres líneas sobre esta música y la del número anterior"* -dice-. *"Es de la que raras veces cae a manos de los aficionados; que reúne a la belleza del motivo la severidad de redacción: que habitúa el oído hasta en las menores cosas, a los encantos misteriosos de una armonía severa y sabia: ojalá no se tocaran más minués, que los del Sr. Esnaola! ..."*

El 31 de noviembre se estrenó el drama *Aben-Humeya* o *La rebelión de los moriscos* y el *Diario de la tarde* añade la siguiente nota: *"Estando el drama adornado de composiciones métricas de un mérito sobresaliente, se ha encomendado la música con que deben cantarse, al acreditado profesor argentino D. Juan Pedro Esnaola"*. Es la única noticia que he hallado sobre este trabajo.

En el mismo año de 1838 y en los inmediatos siguientes el ambiente literario y artístico de Buenos Aires sufre gran conmoción. A Rosas no le gustaban -ni le convenían- las ideas que entre música y versos acariciaban los jóvenes de aquella generación, y varias veces les insinuó y hasta les indicó la conveniencia de que se llamaran a sosiego. Cuando las cosas tomaron amenazante cariz, se produjo el desbande casi total. Más de ciento cincuenta jóvenes de Buenos Aires y de las primeras ciudades provincianas emigraron del país. Con ellos desapareció la legión elegante y culta que promovía la inquietud artística y confería elevación a las reuniones y a las tertulias familiares. Esnaola, que -como hemos dicho- participó en aquel movimiento como músico y no como político, se quedó en Buenos Aires. Sin embargo, no habrá sido grata para él la pérdida de tantos amigos de la infancia y camaradas de arte y de salón. Siempre estuvo sólo; sólo, y admirado y respetado. Ahora se alejaban, entre los demás, los pocos que podían acercarse a la comprensión cabal de sus excepcionales méritos. Picasarri, su tío, que intuyó la grandeza del sobrino a fuerza de amor, había muerto; Virgilio Rabaglio, el músico italiano, murió ese mismo año. No hay que olvidar

que Buenos Aires era la pequeña aldea. Las tertulias disminuyeron considerablemente. La ciudad estaba de duelo por la muerte de doña Encarnación Ezcurra, la esposa de Rosas. Se acerca el año 1840. La decadencia artística que se inicia en 1829, se extiende ahora al orden social y familiar.

. . .

SEGUNDA CONFERENCIA

La época de la dictadura. Plenitud y madurez (1838-1878)

La historia de la sociedad porteña está rigurosamente vinculada con la historia política. Es necesario recordar que las clases altas de Buenos Aires eran sociables en muy alto grado. Las salas de los principales hogares se abrían un día por semana para recibir a familiares y amigos. Estas reuniones sin etiqueta, de confianza, eran -como es sabido- las famosas "tertulias", pero ni la frecuencia ni la recíproca intimidad de los contertulios eliminó jamás el cumplimiento de ciertas formalidades. Los dueños de casa con los caballeros y las señoras de más representación inauguraban el baile con un minué. Después, la danza general se interrumpía por momentos para que los concurrentes oyeran canciones o poesías. Siempre hubo aquí, como en todas partes, distanciamientos entre las familias por puras razones de orden social; pero los desacuerdos en gran escala se debieron a los acontecimientos políticos. Conviene tener presente que, si bien la ciudad tenía en 1810 más de 45.000 habitantes, sólo un número desproporcionadamente reducido pertenecía a las clases superiores, y casi todas las grandes mansiones familiares estaban, juntas, en las manzanas inmediatas a la plaza de Mayo y en las que se extendían al sur, hacia Moreno y Belgrano. Los primeros distanciamientos familiares se produjeron con motivo de la Revolución. Los sucesos del año 20, en que la montonera llegó a la ciudad, motivaron nuevas divisiones. Un viajero inglés, Alexander Caldcleugh, que nos visitó en 1821 lo dice en su libro: *"Estas reuniones" -se refiere a las tertulias- "fueron en parte reducidas de un tiempo acá, tanto en número como en esplendor. Los muchos cambios de gobierno han hecho a tres o cuatro grandes familias violentas en su animosidad contra cada una de las otras; han partido la comunidad en otras*

tantas fracciones, con lo que un duro golpe se ha descargado contra la felicidad social de la ciudad".

La época de Rivadavia, favorece las relaciones familiares y mejora la situación social, por lo menos en apreciable medida. El cronista de *El Argos*, al comentar en 1822 la apertura de la Academia que animó Esnaola, dedica a la cuestión social un ilustrativo párrafo: *"Las concurrencias de esta clase debieran ser muy frecuentes entre nosotros. Prescindiendo de lo que contribuyen a la civilización, otras mil circunstancias las hacen necesarias. La causa de la independencia excitó desde el principio algunas enemistades entre las familias. Sucesivamente en el curso de la revolución, la efervecencia de los partidos ha producido también rivalidades entre las personas que han figurado en distintas épocas. Felizmente van desapareciendo estos odios, a medida que se uniforma la opinión, y la civilización se adelanta. Pero repetidas concurrencias, en que se pusieran frecuentemente en contacto las personas, bastarían por sí solas a desarraigar para siempre de los corazones los restos que hayan podido quedar de esas tristes enemistades".*

Hablan los contemporáneos. Y tiene razón el cronista. Hay que valorar socialmente aquellos conciertos con sentido aldeano. Como solistas, y en los coros, se unían las niñas, y en la platea aplaudían las madres.

Pero también en el orden social la decadencia se reinicia en la primera época de Rosas, y se precipita entre los años 37 y 40 cuando emigran los jóvenes -y los no jóvenes- de las principales familias. Pelliza dice que los mazorqueros rompían los vidrios de las casas en que se ejecutaba música, porque este regocijo ofendía el pesar del Restaurador, afectado por la muerte de su esposa; y Calzadilla recuerda que en 1840 algunas familias *"[...] recibían en el comedor que ocupaba el frente del patio, en vez de hacerlo en la sala, para evitar que de la calle vieran que había visitas"*. Los dos testigos son unitarios; pero no hay duda de que hubo vidrios rotos y tertulias ocultas.

No era menos unitario el general Paz; sin embargo su opinión es siempre mesurada y responsable. Paz nos dejó en sus memorias este cuadro del año 40:

"La fisonomía del pueblo de Buenos Aires había cambiado enteramente. Sus calles estaban casi desiertas; los semblantes no indicaban sino duelo y malestar; las damas mismas parecían haber depuesto sus gracias. El comercio había caído en completa inactividad; la elegancia de los trajes había desaparecido y todo se resentía del acerbo pesar que devoraba a la mayor y mejor parte de aquel pueblo que yo había conocido tan risueño, tan activo, tan feliz, en otra época; la transformación era cumplida".

Por sobre las opiniones de los propios argentinos afectados, es fácil reconocer objetivamente en la emigración y en la guerra civil suficientes motivos de infelicidad y retraimiento social. Pensemos solamente en la familia de Lavalle, que ese mismo año de 1840 perdió en Jujuy a su general.

En fin, un extranjero que pasó largas temporadas en Buenos Aires durante los primeros tiempos de la Independencia y que regresó muchos años después, en 1841, pudo apreciar claramente el contraste. Es uno de los hermanos Robertson y voy a reproducir párrafos suyos que resumen el proceso:

"En 1817, Buenos Aires estaba en el más floreciente estado: tranquilidad y prosperidad en el país; éxito y renombre en el exterior; grande y sostenida alegría en la capital; y todas las agradables cualidades de los porteños estaban en aquel tiempo en el mayor adelanto. La costumbre general de todas las familias de alguna distinción era tener abierto el hogar y celebrar por las noches esas agradables reuniones, tan bien conocidas con el nombre de tertulias".

Después añado con evidente pesar:

"Pasó aquel tiempo; pero seguramente fue de los que pueden ser comparados con los últimos tiempos de país alguno de los que yo he conocido [...] Algunos de mis lectores imaginarán que yo pinto aquí a la sociedad de Buenos Aires color de rosa pero los que tienen buen conocimiento de los tiempos de que hablo, reconocerán prontamente la veracidad de mi pintura"

En conclusión, la sociabilidad argentina reflorece en la época de Rivadavia y decae en la época de Rosas. Paralelamente, el movimiento intelectual y artístico pierde intensidad y, desde el año 33 hasta el 48, carece casi por completo de manifestaciones apreciables. En 1840 Juan Pedro Esnaola cumple 32 años y es este el ambiente mundano y artístico en que deberá actuar hasta 1852.

Pero, si es verdad que las letras y las artes mueren en este período, la antigua práctica de las tertulias, aunque muy limitada, se prolonga en las casas de las familias adictas al gobierno. Hay tertulias en Buenos Aires. Y, entre ellas, una dominante, magnífica: es la tertulia de Manuelita Rosas.

Manuelita era nueve años menor que Esnaola. Había nacido el 24 de mayo de 1817, en tiempos del mayor esplendor social de Buenos Aires. Su infancia y parte de su adolescencia corren sin constancia documental. De acuerdo con la costumbre de la época, hizo, seguramente, su aparición en sociedad a los once o doce años, y es claro que habrá frecuentado las brillantes tertulias de su abuela Agustina Osornio de Rosas y las de sus tías Agustina Rosas de Mansilla y Manuela Rosas de Bond. No sobresaltó por su belleza, pero la extraordinaria distinción de sus maneras, su cultura y su simpatía fueron recordadas en varios documentos de la época. Tocaba el piano y cantaba; es muy probable que haya sido discípula de Esnaola. Vive la familia en la calle Moreno entre Perú y Bolívar, y en el trato con la gente del pueblo Manuelita debe poner a prueba la ductilidad de su carácter.

Rosas compró los terrenos de Palermo en 1836. Estos terrenos se extendían -para buscar próximos y conocidos lugares de referencia- desde el

monumento a los españoles, por el rosedal y los lagos, hasta el río, que entonces no estaba tan lejos. La gran mansión ocupaba buena parte del actual rosedal y tenía varios edificios auxiliares. Bellos jardines adornaban las inmediaciones y un bien nutrido bosque se extendía hasta la costa. Rosas mismo había planeado y dirigido los trabajos que convirtieron los antiguos pantanos en hermosa quinta. En 1838 Palermo abrió sus puertas y a partir de 1840, en que se dió por terminado el duelo por la muerte de doña Encarnación, fue el gran centro de las actividades sociales y artísticas de Buenos Aires. Nada superior a Palermo, desde los tiempos de Mariquita Sánchez.

En tratándose de música, Juan Pedro Esnaola era la figura suprema. Los morenos Espinosa y Marradas -de larga actuación en las tertulias de la ciudad- y otros de su clase, eran los pianistas para el baile. Él, Esnaola, el artista de los conciertos. Allí sus minués, sus canciones, sus vales. Había seguido componiendo y oportunamente ofrecía las primicias de su inspiración.

Don Vicente Corvalán -abuelo de los Corvalán Mendilaharsu- compuso en 1840 una *Canción*. Fue a verlo a Esnaola y le pidió que le pusiera música, y luego a don Luis Obligado, padre el poeta, una transcripción para guitarra del acompañamiento, y con todos los elementos mandó formar un lindo album forrado en cuero rojo. Dice en letras doradas:

¡Viva la Federación! / Rosas, Independencia o muerte./ Mueran los traidores salvajes unitarios./ A la Sra. Manuela Rosas de Escurra, 2a. heroína de la Confereración Argentina./ Pequeño homenaje de /S. S. S. A. B. S. P./ Vicente Corvalán / 1840. Y adentro: "Canción compuesta por Vicente Corvalán [miembro de la Sociedad Popular Restauradora, A las glorias del Gran Rosas, Ilustre Restaurador de nuestras Leyes;] y puesta en Música por D. J. P. Esnaola."

En 1842 se le presenta a Manuelita el obsequio de una composición musical. Dice la dedicatoria: " *Cuadrilla para piano forte, compuesta y*

dedicada a la Srta. Da. Manuelita Rosas en el día de su cumpleaños, 24 del mes de América de 1842 por su humilde y apasionado servidor, Juan P. Esnaola".

Creo que Juan Pedro repitió el obsequio todos los años, pero yo he hallado solamente la música de tres. En 1843 Manuelita recibe otro hermoso album, las tapas forradas de terciopelo, el interior de seda. Es una *Canción Federal*. Después de los consiguientes "vivas" y "muera", el autor estampa la dedicatoria: "*A usted, Manuelita, debía yo por diferentes motivos ofrecer en mi primer ensayo literario, una prueba de mi estimación y respeto. Esa 'Canción Federal' es mi primera armonía*". Es larga la dedicatoria; el joven poeta firma: Bernardo de Irigoyen. Y la música es también de Esnaola.

El escenario de las tertulias de Manuelita merece un recuerdo. La masa principal de la edificación era una manzana sin uno de los lados y con gran patio florido en el centro. Todo el edificio tenía corredor con arquería tanto hacia afuera como hacia el jardín y era de un solo piso. El frente miraba al río. En él tenía Rosas sus habitaciones, y en el que mira -digamos- hacia Olivos, Manuelita las suyas, y el gran salón, el famoso salón de los saraos. Afuera, a los lados y hacia el río, varias hectáreas de bosque indígena enriquecido con nuevos árboles y un gran naranjal. Arroyos graciosos corrían por el bosque. Palermo estaba, es claro, en plena pampa y se llegaba por una carretera de tierra mejorada.

Los contertulios de Manuelita y el propio salón de las reuniones deben ser examinados aquí. Constituyen el único centro social de importancia y son el marco en que actúa Esnaola. Conviene que valoremos la personalidad de los concurrentes para aquilatar la jerarquía de aquellas tertulias. Eran asiduos, por lo menos mientras permanecieron en Buenos Aires:

- el príncipe Bentivoglio, hermano de la condesa Walewsky,
- el conde Colonna Walewsky, hijo de Napoleón 1º, cuñado del príncipe y plenipotenciario del Rey de Francia,
- el conde de Mareuil,
- Lord Hoowden, barón de Irlanda y par de Inglaterra, enviado extraordinario de Gran Bretaña, que se enamoró de Manuelita.

Y, aparte de los nobles y los diplomáticos menores, veíanse en Palermo, el Almirante Le Prédour y el Comodoro Sir Thomas Herbert, de las escuadras extranjeras, y los militares nativos de más alta graduación.

Los nombres de las damas argentinas que acompañaban a Manuelita no parecen ser socialmente importantes: Telésfora Sánchez, Juana Sosa, Dolores Marcet, etc. En cambio, entre los apellidos de los contertulios argentinos algunos tuvieron o tienen resonancia social: Lucio Mansilla, José María Cabral, José Antonio Wilde, Bernardo de Irigoyen, Luis Obligado. Y el gran artista, sin duda: Juan Pedro Esnaola. El maestro asistía con frecuencia a las tertulias de Palermo y es muy probable que haya sido especialmente invitado a las reuniones de mayor importancia. Manuelita Rosas elevaba la jerarquía de sus tertulias con las audiciones de Esnaola, y sus encumbrados visitantes extranjeros recibían de su música tanto deleite como sorpresa. El artista porteño había seguido desde Buenos Aires el movimiento europeo de su tiempo. Chopin, triunfaba en París, y Esnaola era, más que su epígono, su coetáneo. Los valsos de Esnaola fueron la más temprana resonancia local del estilo chopiniano.

Si nos detenemos un momento podemos introducirnos en las tertulias de Manuelita. He hallado tres relatos de la época sobre las reuniones de Palermo. El primero es de un francés que anotó lo que cuenta en el año 1846; el segundo de un alemán es de 1849, y el tercero de 1851, pertenece a un enemigo malhumorado.

El francés, un doctor Philips, tenía curiosidad por ver a Rosas. Le dijeron que lo más práctico era obtener una invitación para la tertulia de Manuelita y la consiguió. Ya está el francés en el salón y nos dice:

"La reunión era numerosa, compuesta en su mayor parte de agentes diplomáticos, de funcionarios públicos argentinos y de las esposas e hijas de estos últimos. El resto estaba formado de extranjeros y de porteños que, como nosotros, no tenían carácter oficial. Yo esperaba con impaciencia la llegada de Rosas; pero no

apareció sino un instante al final de la soirée. La asamblea estaba fría; una especie de incomodidad se leía en todas las figuras, a pesar de los esfuerzos de doña Manuela, que con sus maneras atrayentes y su gracia exenta de pretensión, procuraba comunicar a todos su alegría".

Entra Rosas seguido de dos ayudantes de campo, y el francés escribe:

"Saluda graciosamente a la asamblea, se aproxima a su hija, que le presenta a las personas venidas por vez primera a la reunión; éramos una decena y él nos dirigió a cada uno algunas palabras insignificantes. Va de un lado a otro; y parece entretenerse con dos o tres personajes que son los ministros. Después de un cuarto de hora se retira y su retirada fue para todo el mundo la señal de partida".

El segundo testigo es Federico Gertäcker, alemán, y hace sus observaciones en 1849. Necesitaba hablar con el Gobernador, pero, así, en largo viaje, no tenía ropa adecuada. Le aconsejaron que la viera a Manuelita seguro de que lo recibiría muy bien. Y el alemán se fue a Palermo. Oigamos lo que dice:

"La sala estaba totalmente decorada a la manera europea; el suelo cubierto con una elegantísima y vivamente coloreada alfombra; el alto cielorraso presentaba solamente la divisa argentina, el negro y rojo de la Federación, que significa victoria o muerte [...] Al poco rato aparecen caballeros y damas elegantemente vestidos; las damas en el más puro estilo de vestido francés; los caballeros, sin excepción, de casaca azul oscuro -el azul claro es el color distintivo de los unitarios- con chalecos y la cinta del sombrero escarlata, y todos ellos llevaban en el agujero de la solapa la cinta colorada [...]".

Llegó Manuelita y atendió gentilmente al viajero.

"Entre tanto" -prosigue el alemán- "una regularmente numerosa concurrencia había llegado, y yo fui prontamente empeñado en conversación con dos jóvenes damas argentinas, una de las cuales hablaba inglés [...]"

El tercero de los observadores es el enemigo. Habla en 1851, escribe después, desde Chile, y firma con iniciales.

"Por la noche" -dice- "se reúnen en el salón principal de Palermo los amigos de la casa, o sea los palaciegos de mayor confianza. Doña Manuelita toca el piano o canta, y la tertulia toma una animación que sólo es dado comprender a los que conocen el espíritu de libertinaje [de Rosas]."

Ahora hace el retrato de Manuelita.

"Su rostro, cuyos contornos nada tienen de distinguidos y hermosos, no deja de ser muy agradable, sobre todo cuando, separada del bufete, pasa a desempeñar en el salón el verdadero papel que a las damas corresponde, entregándose con efusión e injenuidad [sic] a los transportes del baile, el canto o la conversación familiar. Su sonrisa en tales ocasiones es verdaderamente graciosa y llena de seducción. Escribe y habla con facilidad y elocuencia, debiendo este adelanto al continuo hábito de comunicar con gente de alta clase [...]. Habla regularmente el francés, toca el piano y canta canciones españolas que sólo podrían ser toleradas en los estrados de Buenos Aires por salir de unos labios tan infalibles como los suyos [...] viste con mucho lujo y elegancia y tiene alhajas como la más rica princesa".

Y para la princesa sigue escribiendo Esnaola. Hallo en un album *La risa de la beldad*, canción con acompañamiento de piano. En el 24 del mes de América (mayo) de 1847. La dedica su humilde s/ y amº J. P. E.

Juan Pedro era muy amigo de Manuelita. Sin embargo, en sus dedicatorias a la niña se llama "su humilde servidor". Ni humilde ni servidor. Esnaola era un hombre serio, duro, autoritario. Se vió en la cumbre desde los catorce años y vivió siempre en clima de admiración, de adoración, de éxito. De Europa traía plena conciencia de su indiscutible superioridad. Físicamente era recio, y el permanente ejercicio de la autoridad como profesor y como encumbrado artista dió a su carácter rigor y desdén.

Fue siempre solitario. Su única hermana se fue al Uruguay cuando él tenía 20 años y desde los 28, en que perdió a la madre. vivió con el padre viudo, en el caserón colonial de la calle 25 de mayo esquina Bartolomé Mitre. En 1838 se fueron todos sus amigos y desaparecieron los músicos europeos de los primeros tiempos. Ahora, en 1845, pierde también a su padre, con lo cual completa el cuadro de su soledad. Tiene entonces 37 años. No se había casado; no se casaría. Era sobrio y austero como un espartano, pero las circunstancias de su vida acrecentaron esa condición natural. Heredero de los bienes paternos, se dedicó a multiplicarlos con tanto afán y rigor administrativo, que consiguió amasar una enorme fortuna.

El maestro fue indiferente a la música popular argentina. Sin embargo, parece que una vez influye en él: es en la canción *¿Quién mejorará mi suerte?* Fue escrita para canto y piano "o guitarra", y los primeros arpeggios, al menos, recuerdan los preludios de los tristes o estilos criollos; después aparece Schubert. El tema de la canción, su frase inicial, también se asemeja a la de nuestros estilos; luego va otra cosa. Recordemos de paso que la ciencia del folklore empieza a difundirse cuarenta años después, precisamente el año en que muere Esnaola.

Em 1848 el ambiente musical de la ciudad mejora considerablemente. Había terminado el bloqueo franco-inglés y al calor de la paz Buenos Aires renacía. Se formó una compañía de ópera con buenos cantantes y se inició la temporada con *Lucia*. Sin duda habrá asistido Esnaola, y habrá recordado las jornadas que florecieron en 1825 con la representación de *El Barbero*. Las temporadas siguieron hasta 1851 y Manuelita apareció en su palco algunas veces. Son los mejores tiempos, desde que Rosas ascendió al poder. Las tertulias de Palermo resplandecen y en el salón se agrupan aristócratas europeos y personajes argentinos.

Esnaola escribe entonces *El pescador de Palermo*. Esta barcarola tiene, para mí, el mérito y la audacia de un texto porteño, es decir, que menciona lugares de Buenos Aires.

*"Pobrecito pescador
de la costa de Palermo".*

El 24 de mayo de 1851 Esnaola llega una vez más a Palermo con la canción del cumpleaños. Y en la dedicatoria, antes que en documento público alguno, antes que en la *Gaceta*, aparece el último apóstrofe de la dictadura:

"Muera el loco, traidor, salvaje unitario Urquiza"

Y terminan las grandes tertulias que enmarcaron la plenitud de Juan Pedro Esnaola.

. . .

La época de la Organización

La ciudad de Buenos Aires, y el país entero, entran en un nuevo período. Reaparecen en los diarios los avisos de músicos profesionales y los comentarios sobre audiciones que faltaron desde el año 1830. Pasadas las inquietudes

anteriores y posteriores a Caseros, recomienzan las representaciones de óperas. Se abre el antiguo teatro Colón en 1857 y las temporadas no se interrumpirán hasta nuestros días.

En 1852 la nueva Sociedad Filarmónica da su primer concierto público; su animador es el profesor Marotta. Se crea un Instituto Musical, lo dirige Pelegrin Baltazar, enseña arpa la profesora Belloc, canta Pedro Garcia y guitarra José Porto. Nuevos tiempos, nuevos nombres. La actividad se multiplica. Esnaola ha dejado de ser el único músico importante de la ciudad. Artistas juvenes se mueven con entusiasmo, forman coros, crean obras, organizan audiciones. Pero Esnaola sigue siendo el primero y es respetado en su augusta y severa madurez. Intervino en las actividades musicales de este tiempo y en el año 1855 acompaña al piano al artista José de Amat, "que ofreció dos canciones del propio Esnaola, en un acto de la Sociedad Filarmónica".

La madurez de Esnaola es fecunda en actividades sociales, cívicas, administrativas. Sus negocios y su vida económica han acrecentado aun más su considerable fortuna. Es uno de los vecinos más prestigiosos y respetados de Buenos Aires. Sin abandonar la música, se mueve con diversos motivos. El Club del Progreso, centro de la aristocracia porteña se fundó en 1852. Esnaola fue socio fundador y, después, presidente. Y presidente del Banco de la Provincia de Buenos Aires (recuérdese que la ciudad era todavía capital de la Provincia). En 1853 Esnaola fue nombrado miembro de la Comisión de Serenos. Estos servidores nocturnos obedecían a las directivas de un grupo de vecinos constituido en comisión. El cargo era honorario y recaía en personas serias y respetables. En 1854 fue designado presidente de la Comisión, y fueron muchos e importantes los servicios que prestó. Años antes, Rosas lo nombró "Capitán de Serenos". He leído que eso fue una broma del dictador, y no lo creo. Los serenos, que eran una especie de policía nocturna, fueron militarizados en aquella época, y se les asignaron oficiales organizadores y administradores. Los nombramientos recayeron en vecinos respetables y los cargos eran honorarios.

• • •

En el curso de estas disertaciones he afirmado más de una vez que Esnaola nunca fue justamente valorado como virtuoso del piano. Durante casi cuarenta años lo vieron manejar las manos con desconocida agilidad y oyeron torrentes de notas límpidas y exactas; pero sus espectadores entendieron que era buen pianista, el mejor de Buenos Aires, nada más. Esnaola se había comparado en Europa con sus mejores condiscípulos, con sus profesores, con los concertistas y sabía muy bien lo que nunca pudo decir.

Un día, en octubre de 1855, llegó a la Argentina el célebre pianista suizo Segismundo Thalberg. El diario *La Crónica* lo llamó *"la encarnación del arte [...] el mago arrebatador que ha arrastrado, encantado y divinizado toda la Europa [...] lo perfecto, el poeta, el creador, Thalberg! es decir un genio !!"*.

Días antes de su primer concierto, Thalberg ofreció una audición particular a músicos y allegados. Esnaola concurrió modestamente; hacía más de treinta años que no oía a un verdadero pianista. Entonces ocurrió... Al terminar la audición sus discípulos mayores, sus amigos más entendidos y sus admiradores de siempre se miraron asombrados... ¿Thalberg era el genio del piano? ¿Quiere decir que durante largos lustros habían tenido aquí a Esnaola, que no era menos, sin comprender su verdadera categoría? Eso era. Y no es invento mío. Veamos en qué términos lo escribe, años después, un pianista discípulo del argentino, que seguramente asistió a la reunión:

"Era tenido el Sr. Esnaola por un gran músico en composición y ejecución; pero su genio y alto mérito sólo pudo ser apreciado de la gran mayoría de la sociedad de Buenos Aires, cuando se ofreció un punto de comparación. Llegó al fin esa ocasión al aparecer entre nosotros el gran pianista Segismundo Thalberg. Fue de la comparación con este notabilísimo artista que resultó el conocimiento claro y lisonjero de que teníamos en el seno mismo de la patria, en tan tempranas horas de existencia, un gran artista y un verdadero genio, que desde ese momento constituyó el orgullo nacional".

Esto escribió Santiago Calzadilla, su discípulo. Es decir, que Esnaola tocó en Buenos Aires desde los 14 años, y treinta años después caen en la cuenta de que toca bien; y resulta el orgullo nacional, cuando estaba próximo a cumplir los cincuenta años. Don Alberto Williams nos recuerda la opinión de don Luis J. Bernasconi, que lo oyó tocar a Esnaola. Dice Bernasconi que *"era un gran pianista cuya escuela perfecta pertenecía a la de Thalberg"*.

Aclaremos. Thalberg no tenía una escuela propia. Su escuela y la de Esnaola, era la que dio al mundo musical los grandes virtuosos de principios del siglo: la del propio Franz Liszt. Cuando Esnaola tenía 13 años, Liszt tenía 11 y Thalberg 10; y los tres niños estaban en Viena estudiando al mismo tiempo. Ignoro si se conocieron allí. Pero ocurrió esto: Liszt y Thalberg continuaron estudiando con los mejores didactas esforzándose entre cien discípulos y camaradas, aprovechando el ejemplo de los más grandes artistas y sintiendo el estímulo del medio y la comprensión del público; Esnaola fue desgajado de Europa y enterrado en una de las más lejanas aldeas del mundo. Le ocurrió lo peor: fue el mejor de todos, a gran distancia de todos, inalcanzable.

Treinta y tres años después Thalberg y Esnaola, los alumnos coetáneos en Viena, se encontraron en Buenos Aires. Fueron buenos amigos, y como Esnaola hablaba el francés pudo comunicarse, fácilmente, alegremente con Thalberg. Dicen las tradiciones familiares que los dos tocaban juntos a cuatro manos. Esnaola vivió días inolvidables. Seguramente cuando se encontraron, cuando hablaron de su niñez en Viena y del alejamiento del argentino, Thalberg le habrá preguntado: *"¿Qué fue de su vida?" - "¡Qué fue de mi vida!"*

Pero aquel día en que sus discípulos lo miraron asombrados, cuando se dieron cuenta y lo comprendieron, el artista, sólo, en su alcoba, habrá sonreído. Habrá sonreído el artista ... Porque el hombre ahora sonreía siempre en el hogar. Después de la caída de Rosas, su hermana Dorotea, que había emigrado con su esposo, don José María Gallardo, volvió con dos hijos al caserón paterno en que Esnaola sobrellevaba su austera soledad. Los sobrinos fueron la alegría del artista. Cuando murió el padre, fueron sus hijos.

Mientras, la organización del país avanza en todas direcciones, y sus exigencias alcanzan al maestro. Debe publicar el *Himno Nacional* y lo hace en 1860. La versión impresa dice: "Arreglo de Juan P. Esnaola". Los antecedentes y las consecuencias de este hecho fueron difundidos hasta la popularidad a raíz del proyecto de reforma que terminó en 1927. Durante el famoso proceso se actualizaron o exhumaron numerosos documentos y se escribieron centenares de artículos y varios libros. Se llegó a la conclusión en cuanto nos interesa- de que Esnaola afrontó formalmente en 1860 la necesidad de hacer un arreglo del Himno. Nada más inexacto. En 1935 hallé y publiqué un nuevo documento que fija el verdadero alcance de la intervención de Esnaola. El documento es un arreglo del *Himno* hecho por Esnaola, no en 1860, sino en 1850. Esto aclara la actitud del maestro y justifica una visión lógica de lo que ocurrió. Esnaola no arregló el *Himno* en 1860; Esnaola vivió arreglando el himno. El documento que nos da la última fecha de Parera en Buenos Aires -también publicado por mí- es de 1817. Esnaola tenía nueve años y es claro que, como escolar, cantó la versión del autor en su presencia. Ausente Parera, el niño pianista es el ejecutante obligado del *Himno*. Eso consta. Tenía más cultura artística que el autor; más moderno y afinado gusto; mejor conocimiento de la armonía, la composición y el contrapunto; más avezada técnica pianística. Y es natural, inevitable, que quien lo ejecutó miles de veces, le añadiera hoy una nota de relleno, mañana un adorno, pasado un acorde, y que fijara luego en el pentagrama, al sacar copias, todos los pequeños arreglos diarios y las alteraciones de los valores que como intérprete introdujo en la práctica. Tocó el *Himno* de memoria durante cuarenta años; pudo ocurrir otra cosa? La versión de 1850 se aparta de las copias primitivas en dirección al arreglo de 1860; es decir, que el nuevo documento sorprende un instante del largo proceso, porque, en rigor, Esnaola arregló el *Himno* durante medio siglo. Sin embargo, no lo modificó esencialmente. Blas Parera es el padre del *Himno Nacional*; pero el himno es hijo adoptivo de Esnaola, que lo tuvo entre las manos y en el espíritu toda la vida. A la consideración que el maestro merecía entonces como artista se añadía su gran prestigio social. En 1861 fue nombrado presidente del Club del Progreso por dos períodos consecutivos (en aquel tiempo la Comisión Directiva nombraba al presidente y el período duraba seis meses). En 1865 fundó la Asociación Musical de Socorros Mutuos que, de

acuerdo con el estatuto se proponía "agrupar con fines de ayuda mutua a los músicos, propender a la cultura musical y fomentar la vinculación entre los cultores del bello arte". Estas actividades societarias de Esnaola son psicológicamente muy interesantes, porque significan reacciones compensatorias de la dureza y hasta la impiedad con que atiende en privado a sus semejantes,

En 1867 recibió un duro golpe que le produjo hondo quebranto moral y físico. Reproduciendo el comportamiento de su tío para con él, envió a su sobrino Angel Gallardo, médico, a perfeccionar sus conocimientos en Francia. Y el brillante profesional, su amor de anciano, murió en París, joven de 28 años. Lo que sigue preanuncia su muerte. Apenas lo reanima la llegada de Gottschalk en 1868. Es una sombra grave el Esnaola que en 1875 preside, aun activo, la comisión de la Escuela de Música y Declamación de la Provincia de Buenos Aires. Todavía ama su música y se esfuerza porque sus familiares la cultiven. Don Angel Gallardo, su sobrino-nieto y ahijado, escribe en sus memorias privadas: "si alguna vez se sentó al piano se levantaba después de dos o tres acordes diciendo que los dedos no le respondían..." Se quejaba de reumatismo en las manos.

Murió el 8 de julio de 1878. El diario *La Nación* dijo: "*A consecuencia de un violento ataque cerebral, dejó de existir ayer el Sr. D. Juan P. Esnaola, apreciable caballero y uno de los músicos más distinguidos entre nuestros compatriotas*". Siguen las condolencias y el anuncio del sepelio. Los otros diarios hicieron breves crónicas, pero *La Gaceta Musical* le dedicó una extensa nota necrológica. Dos o tres párrafos nos interesan:

"El maestro Esnaola fue dotado por el cielo, no sólo de capacidad musical, sino también de un talento penetrante, que se traducía por medio de una conversación espiritual. Entre nosotros, donde la política absorbe completamente la actividad de las personas, y donde el arte apenas es un pasatiempo, el maestro Esnaola era una de las pocas y raras excepciones."

Este párrafo es la clave de su vida cívica. Fue músico en tiempos de Rivadavia; músico entre los brillantes románticos políticos de 1835; músico en las tertulias de Manuelita Rosas, aún cediendo a la práctica de apostrofar a los unitarios; músico en la época de la Organización, y lo sorprendió la muerte presidiendo la enseñanza de la música. Asistió a todos los cambios, porque nunca pudo alcanzarlo la represalia política.

Dice el cronista: *"Al abandonar esta tierra y al caer sobre su féretro la de la tumba, las bandas militares ejecutaban la canción nacional de Parera, un día arreglada por el maestro Esnaola"*. Apagados los ecos de su muerte, cundió el olvido en torno de su nombre. Un episodio insignificante y trascendente -su arreglo del *Himno*- exhumó de modo ocasional y pálido su gran figura histórica hace un cuarto de siglo. Después, nuevo olvido, hasta hoy.

Juan Pedro Esnaola, el niño genial que se malogró en la aldea; el músico que fue artista contra la corriente; el hombre que trajo y difundió el clasicismo vienés, la canción austríaca y el romanticismo francés; el compositor que dejó en su camino más de cien obras, algunas de ellas modelos en su género y en su época; el virtuoso que demostró lo que pueden la ciencia y el estudio; el maestro de varias generaciones argentinas; el ciudadano que mantuvo en alto la convicción de que los pueblos se agrandan por el respeto de los bienes espirituales... Juan Pedro Esnaola, señores, está pidiendo justicia póstuma, Y en eso estamos.



* Estos son los textos de dos conferencias inéditas de Carlos Vega, conservadas en manuscrito en el Instituto. Creemos de interés su publicación porque son muy escasos los trabajos sobre el compositor. Pensamos que fueron escritas alrededor de 1960, aproximadamente.

ESTILOS MELODICOS EN EL GREGORIANO

CLARA CORTAZAR
CENTRO DE ESTUDIOS DE MÚSICA ANTIGUA

Si bien es ya totalmente superfluo afirmar hoy que el gregoriano constituye un *corpus* melódico diversificado y estratificado, quizás puede ser útil insistir aun sobre algunos de los aspectos que contribuyeron a esta diversidad. Los sincronismos culturales que ayudan a comprender el sentido de las transformaciones, las leyes que las rigieron, los contextos político-religiosos que a veces las provocaron no son aun suficientemente conocidos por el público, y ni siquiera por muchos músicos no especializados en este repertorio.

La primera etapa detectable de intensa transformación se produjo en el Renacimiento carolingio. Carlomagno quiso volver a dar a la palabra escrita el prestigio que había tenido en el mundo romano, aunque él mismo pertenecía a una cultura bárbara esencialmente oral. Se rodeó entonces de intelectuales venidos de otras regiones, como el inglés Alcuino o el español Teodulfo; se preocupó de reglamentar la escritura de los libros religiosos; formó escuelas de escribas que escribieron con la más hermosa caligrafía que haya podido inventarse, la carolina. Su actitud admirativa ante la cultura clásica, griega o romana, lo llevó a buscar y hacer copiar manuscritos de obras latinas. Si conocemos a Ovidio, Horacio o Virgilio, es gracias a la diligencia de los escribas carolingios. Esta literatura clásica hace reflorar las artes retóricas, y a partir del siglo IX, una inesperada eclosión de poesía latina letrada, de letrados y para letrados, surge en el epicentro del Imperio, los actuales territorios de Francia oriental, Suiza y Alemania occidental. La alianza con el Papado, eje de la política carolingia, se expresó en la refundición de los ritos galicano y romano. Y en el campo específicamente musical, vemos surgir la reflexión occidental sobre su música en los primeros tratados teóricos, y la organización de un repertorio, muy

nuevo en algunos aspectos, al que se le adjudicó el patronazgo algo forzado del gran San Gregorio, muerto hacía más de dos siglos.

La escritura se inicia como una ayuda a la memoria del cantor formado largamente en la tradición oral. Si bien los primeros neumas a-diastemáticos no son una proyección lisa y llana de la quironomía, como se creyó hasta hace unos años, pueden ser definidos, según la expresión de Dom Cardine, como "gestos escritos" ¹. Pero el prestigio de la escritura favoreció el intento de completar y hasta organizar esa indicación gestual por la gramática: los acentos latinos agudos o graves comenzaron a designar también el movimiento melódico y son el origen inmediato de la virga / y el punctum -. Por lo tanto, esa Gramática que constituía entonces la base de la enseñanza y el primer peldaño del Trivium, y que dominaba las otras artes liberales, se introdujo en el mundo de la oralidad musical y comenzó a aportar elementos que se aplicaron a la descripción del canto, apenas diferenciado del lenguaje en la conciencia de la época. Así, Hucbaldo y el autor del *Musica Enchiriadis* tratan de aproximarse a la noción de "nota", ausente en la práctica musical, mediante la comparación con las letras ². Y "la cultura de la letra [pudo] favorecer el establecimiento del "mundo de la nota" ³.

Si, como ya dijimos, la notación fue en primer lugar un procedimiento mnemotécnico que respondía a necesidades prácticas inmediatas, rápidamente se presentó como el instrumento de difusión de un repertorio nuevo. No sólo el de tropos, secuencias, versus, prosas, prosulas, etc., cuyas particularidades no vamos a analizar aquí y que se define hoy como poesía "para-litúrgica", sino también el que se seguía creando en el campo estrictamente litúrgico.

Trataremos de aproximarnos al universo musical de este momento decisivo para Occidente y observar el impacto que esta transformación cultural, y hasta religiosa, tuvo en la materia sonora. Para imponernos un marco definido, nos limitaremos a estudiar varios Alleluias, pues estas piezas presentan al menos dos ventajas importantes para nuestro propósito. En primer lugar, como el más antiguo manuscrito conocido es un *Cantatorium* (Saint Gall, Stiftsbibl. 359 que

data del último tercio del siglo IX) e incluye por lo tanto las piezas solistas de tipo responsorial, tenemos la ventaja de contar con ejemplos de Alleluia de la más alta antigüedad verificable, y eso nos permite establecer comparaciones con los ejemplos de manuscritos más tardíos (Laon, Bibliothèque municipale 239, de mediados del siglo X, y Einsiedeln, Stiftsbibl. 121, de mediados del siglo XI). Todos ellos son accesibles a través de la *Paléographie Musicale* ⁴ y difundidos por el utilísimo *Graduale Triplex*, publicado en la Abadía de Solesmes en 1979.

En segundo lugar, los Alleluias presentan otra ventaja: ellos constituían probablemente una materia más maleable que otros géneros litúrgicos, y por lo tanto más apta para mostrar la evolución del momento. La historia litúrgica prueba que muchos de sus versículos eran entonces de invención reciente. En efecto, no presentan unanimidad en los muy antiguos manuscritos del siglo IX (desprovistos de neumas) que Dom Hesbert publicó bajo el nombre de *Antiphonale Missarum Sextuplex* ⁵. En el s.XI se anotan aun los versículos de Alleluia, todos juntos, al final del manuscrito, con la indicación: "Alleluia quale volueris" ("como quieras"), lo cual indica que el chantre elegía según su gusto, cosa impensable en géneros más antiguos y más fijados.

Si un Alleluia del *Cantatorium* está en los seis manuscritos reunidos por Dom Hesbert, podemos afirmar que su antigüedad se remonta al menos al siglo IX, es decir, la época que nos ocupa. Pero muchos de ellos pueden contar con varios siglos más, durante los cuales fueron portados por la tradición oral. ¿Cómo distinguir los diversos niveles de creación? La mayor o menor utilización de procedimientos de transmisión oral puede ser un indicio importante. Por ejemplo, las "melodías-tipo", donde una melodía fija sirve de soporte a textos diferentes mediante mínimas adaptaciones, es un recurso antiguo, profusamente empleado en Antifonas y Graduales y que aparece a menudo en los Alleluias.

1) Es el caso, entre otros, del Alleluia *Ostende* (C 26; GT 16). EJEMPLO 1:

Ps. 84, 8

L 166 VIII
C 26 MRBCKS

A-le-lu-ia. Os-tén-de no-bis Dó-mi-ne mi-se-rí-cór-di-am tu-ám: et sá-lu-tá-re tu-um da no-bis.

En el mismo Cantatorium, encontramos, sobre esta misma melodía, los Alleluias *Dominus dixit*, *Dominus in Sina*, *Dominus regnavit*, etc. La melodía-tipo era tan conocida que a veces no se la copiaba más de una vez, de modo que el chantre realizaba la adaptación improvisadamente. Pongamos de relieve ciertos rasgos que nos interesan para el estudio comparativo:

-El modo no corresponde a ninguno de los ocho modos que la teoría estaba tratando de fijar en estos mismos años. Efectivamente, el Tetrardus plagal con final sol y cuerda de recitación en do no admite el si bemol ni la recitación sobre si, que se conservan sin embargo como rasgos arcaicos en algunas piezas: el si bemol, en el Tracto *Ad te levavi*, por ejemplo; la cuerda si en algunos responsorios de Semana Santa, como *Vinea mea*.

-Hay pequeños recitados salmódicos: sobre si en *miserencordiam*, sobre sol en *et salutare*, testigos de "cuerdas de recitación" primitivas

-No hay repetición de motivos melódicos, salvo en las dos cadencias de final de Alleluia y de versículo. Pero este giro es una fórmula tradicional perteneciente al tesoro aprendido de la tradición oral, lugar común de la sintaxis musical y no invención reciente de algún compositor carolingio.

2) Veamos ahora un alleluia "idiomelo" (es decir, con melodía propia) que, como el anterior, aparece en los seis Ms. del *Sextuplex*: *Beatus vir...qui timet* (C 152; GT 511). EJEMPLO 2:

V
MRBCKS

Ps. 111, 1

L163
C452

A L-le-lú-ia. V. Be-
á-tus vir, qui ti-met Dómi-
num : in mandá-tis e- ius
cu-pit nimis.

Aquí, la teoría contemporánea puede admitir la fluctuación del si (bemol en movimientos descendentes, natural en ascendentes) por tratarse de un Tritus. Pero

notemos que los giros recurrentes son fórmulas tradicionales propias de los Graduales del mismo modo. EJEMPLO 3:

Gradual *Viderunt*



Gradual *Omnes de Saba*
(final de R/)



Gradual *Christus factus est*
(final de V/)



Gradual *Omnes de Saba*
(final de V/)



Si bien no es una melodía tipo, este Alleluia se presenta como una composición centónica y recurre así a uno de los procedimientos más estudiados de la tradición oral. Por lo tanto, podríamos afirmar sin demasiado riesgo que estos dos ejemplos son testimonios del "viejo fondo" gregoriano, antiguo ya en el momento en que se lo consignó en escritura.

3) Un tercer ejemplo, presente también en los seis Ms. del *Sextuplex*, es *Pascha nostrum* (C 107, GT 197). EJEMPLO 4:

VII MRBCKS 1 Cor. 5, 7

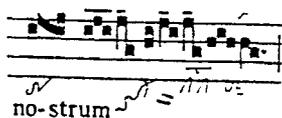
A-le-lu-ia. Pascha no-strum im-mo-lá-tus est Chri-stus.

L103
C107

Lo primero que nos sorprende es el ámbito: de la séptima, marco casi inviolable del antiguo repertorio, en el cual se desarrollaron los dos Alleluias anteriores, pasamos a la décima fa'-la''. Esta está apoyada sobre la octava sol'-sol'', a su vez dividida claramente por el re''. En efecto, varias veces oímos el salto, inusual, de quinta (sol'-re'') y de cuarta (re''-sol''). Esta estructura melódica, donde la "octava modal" de los teóricos se pone de relieve, hace presumir la relativa "modernidad" de este Alleluia. Otros indicios podrían confirmar esta impresión. En primer lugar, el final del versículo retoma elementos melódicos del Alleluia, estableciendo una forma incipiente *Aba*; este procedimiento estructural era desconocido en el resto del repertorio gregoriano, pero sí utilizado en el de tropos y secuencias y, más tarde, en la canción trovadoresca. En segundo lugar, la melodía no estaba totalmente fijada cuando se la consignó en el *Cantatorium* y presenta variantes en los siglos subsiguientes: el final del melisma sobre *immolatus* no aparece en el Ms. de Laon, y sólo

parcialmente en el *Cantatorium*, que a su vez es completado por el Ms. de Einsiedeln (comienzos del siglo XI). Podríamos definirlo como un tropo melódico.

Notemos además la repetición inmediata de motivos, que le dan a la melodía un aspecto seccional; la relación entre Alleluia y versículo; la aparición de progresiones melódicas más o menos desarrolladas en el melisma de *immolatus*; la emergencia de una expresividad más intensa, menos objetiva, puesta de manifiesto por la disgregación neumática en el melisma de *nostrum* ⁶,



por la abundancia de letras significativas que representan indicaciones dinámicas y agógicas; por la intensidad casi expresionista de este conjunto de saltos inusuales, de ámbitos excesivos, de reiteraciones insistentes, de dinamismo vibrante que parecería tener su correlato plástico en las miniaturas del *Evangelario* de Ebbon de Reims. Estamos frente a una estética revolucionaria.

4) Esta se prolonga y perfecciona en piezas aparentemente más modernas. El ejemplo siguiente, *Deus iudex iustus*, no está en todos los Ms. del *Sextuplex*, pero sí en el *Cantatorium* (C 145; GT 286). EJEMPLO 5:

L 173
C 145

VIII
CKS

A

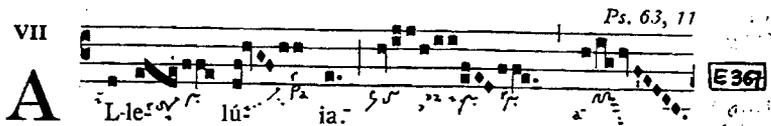
Ps. 7, 12

A musical score on three staves. The first staff begins with a large initial 'A' and the text 'L-le-lú-ia.' The second staff continues with 'De-us iu-dex iu-' and the third with '-stus, for-tis et pá-ti-ens: numquid i-ra-scé-'. The notation includes square notes, rests, and various neumatic symbols (dots, lines, curves) above the notes. There are also some handwritten annotations and a double bar line in the middle of the second staff.



Ciertos rasgos que habíamos observado en el *Alleluia Pascha nostrum* aparecen aquí en estado de mayor desarrollo. La forma *Aba* es más clara; la fusión entre el *Alleluia* y el versículo es casi total ya que éste se presenta como una variación amplificada de los motivos expuestos en el *Alleluia*; la expresividad intensa de la disgregación neumática y los apoyos episemados se convierte en una constante; y a esto se suma el diseño escalístico, que llega a dibujar enteramente una 6a. Sin embargo, ciertos rasgos de la estructura modal no están totalmente conformados sobre la teoría incipiente: la insistencia en el si, que desdibuja por momentos la función de dominante única del do'', y la presencia del do inferior, que describe así una quinta por debajo de la nota final cuando la cuarta era el límite permitido. Pero no parecería que estas "anomalías" tengan carácter arcaico. ¿Se trata más bien del gusto por la "superación de los límites" que tanto desarrolló luego la escultura románica, o más bien una alusión a la consonancia de quinta en la base que la polifonía comenzaba a poner de relieve⁷?

Un siglo y medio después, estamos ante un verdadero clasicismo. El *Alleluia Laetabitur iustus* (E 367; GT 479), ausente del *Sextuplex*, del *Cantatorium* y del Ms. de Laon, aparece en el de Einsiedeln, del siglo XI, y se convierte desde entonces en *Alleluia* tipo⁸. EJEMPLO 6:



Læ-ta-bi-tur iu-stus in Dó-mi-
 no, et spe-rá-bit
 in e-ó: et lau-da-bún-tur om-ní-nes
 récti cor-de.

La melodía del versículo muestra el arco impecable de su desarrollo: desde la fundamental sol' fortificada por la sub-finalis fa', pasando por la primera dominante do', asciende a través del pivote del re'' hasta el sol'' superior, describiendo la "octava modal", amplificando y repitiendo motivos, según los dos procedimientos retóricos ya totalmente definidos por el *ars dictaminis* de las escuelas de la época, para volver a caer sobre la fundamental al final del primer hemistiquio del versículo. El segundo hemistiquio se divide en dos partes claramente diferenciadas: en la primera, el mismo arco (esta vez, de sol' a fa'' para volver a sol' con el mismo pivote del re'' y rozando la sub-finalis) vuelve a dibujarse en una síntesis apretada; en la segunda, la melodía del Alleluia reaparece idéntica sobre las cuatro sílabas finales, definiendo perfectamente la forma.

La gran cantidad de Alleluias, provistos a veces de varios versículos, que ve la luz a lo largo de los siglos X y XI muestra la misma creatividad y los mismos rasgos estilísticos que se manifiestan simultáneamente en el campo paralitúrgico de los tropos y secuencias. La insistencia en el recurso de la repetición y variación amplificada de diseños que no son fórmulas tradicionales corresponde al procedimiento retórico del que ya hablamos, utilizado en los tropos tanto

literarios como melódicos. La preferencia por modos con dominante a la 5a. corresponde a las búsquedas contemporáneas en el campo polifónico.

El siglo XI es, en efecto, otro recodo importante en la evolución de los estilos del "gregoriano". No podía ser de otra manera. "En el medio del siglo XI, el Occidente cobra un rostro nuevo... en todos los campos se ven transformaciones que anuncian una nueva época" ⁹.

La Escuela de Chartres, con el obispo Fulbert, inicia otro verdadero "Renacimiento", cuyo reflejo puede verse aun en el Portal Oeste de la Catedral. Allí aparecen Cicerón, Aristóteles, Pitágoras (o Boecio) y Donato acompañados por la representación alegórica de las artes liberales. Entre ellas, la Música tañe un carillón. Si bien el Quadrivium, es decir, la ciencia del Número en todos sus aspectos, formaba parte de la enseñanza secundaria desde la época carolingia, es en Chartres donde adquiere un nivel científico en el sentido moderno de la palabra. El *musicus* conoce las leyes de la acústica, el proceso de la resonancia, las consonancias y las disonancias, los intervalos establecidos según el sistema pitagórico del ciclo de quintas. La música es concebida como la ciencia de las proporciones "inteligibles pero móviles", *aeque intelligibiles, mobiles tamen et ad aliquid pertinentes*, según la expresión de Aureliano de Reomé ¹⁰, semejante a la Astronomía que estudia, por su parte, las razones móviles y sensibles. Pero el *musicus* no se contenta con enunciar leyes matemáticas: también compone. Arnoul, discípulo de Fulbert y evocado por Orderic Vital, componía nuevos oficios y los enseñaba de viva voz a los monjes; Sigon, secretario de Fulbert, era chantre sin rival en la música "organal", es decir, polifónica. El mismo Fulbert es el autor de un célebre responsorio de Navidad, *Stirps Jesse*, cuya melodía servirá más tarde para el *Benedicamus Domino* de las fiestas solemnes; que a su vez será la base, un siglo después, del famoso motete en estilo de organum melismático de la Escuela de St. Marcial. Y para sugerir en pocas palabras la complejidad de este universo litúrgico y paralitúrgico (la distinción no es medieval), agreguemos que ese *Benedicamus*, a su vez, fue tropado en el siglo XII. EJEMPLO 7:

Be- ne- di-ca- mus be- ni- gno vo- to, qui cum- to pre- si- det mun- do
 ce- lo, ar- vo at- que pon- to, Do- mi- no si- de- re- o.

y que ese fragmento del *Stirps Jesse* se constituyó en tenor de numerosísimos motetes de texto religioso o profano a lo largo del siglo XIII ¹¹.

Es probable que el texto del último Alleluia que damos como ejemplo sea de Fulbert. En cambio, se atribuye su melodía al rey Roberto el Piadoso (+ 1031), músico reputado y excelente cantor (se cuenta que cantaba con los canónigos durante las celebraciones en la Abadía de St. Denis) ¹². Aparece en el Ms. St Gallen Stiftsbibl. 376, de fines del siglo XI. EJEMPLO 8: *Veni Sancte Spiritus* (SG 376; GT 253):

II
A L-le- lú-ia. // = /: s s // = /: s s
 V. Ve- ni Sancte Spi- ri- tus, reple tu- b-
 rúm cordá fi- dé- li- um: et tu- i á- m- o-
 ris in e- is ignem ac- cén- de!

SG. 376
 P. 296

Tanto en él como en *Laetabitur justi*, se observa una expresión más contenida, más lírica, más emotiva. Los excesos expresionistas de algunos Alleluias anteriores parecen haberse atenuado. No olvidemos que, por esos mismos años, Guillermo V de Aquitania, antepasado del primer trovador, se instruía en la abadía de Fleury sur Loire, no muy lejos de Chartres, y aprendía con el Trivium el arte literario: Europa occidental se preparaba a la eclosión de su lírica profana en lengua romance. Tampoco olvidemos que, en este mismo momento, se perfilaban ya los "clerici vagantes" y la floración de la lírica amorosa en lengua latina.

Al mismo tiempo, Guido d'Arezzo pone el sello definitivo a la teoría musical medieval gracias a su genio pedagógico, y ésta comienza a ejercer más y más predominio sobre la creación: ya no se permiten melodías que no entren dentro del marco estricto de los ocho modos y se corrigen los manuscritos que presentaban "faltas" con respecto a él; como la teoría sólo tiene en cuenta las alturas, se abandonan las letras significativas y todas las indicaciones agógicas y dinámicas de la primitiva escritura (observémoslo en el Alleluia *Veni Sancte Spiritus*). La precisión de la altura del sonido exige la precisión diastemática, pues "la notación que resulta de la teoría es también el instrumento de su desarrollo, y las adquisiciones de la notación corresponden a adquisiciones teóricas... Teoría y notación se determinan una a otra" ¹³. Y así los neumas se disgregan en puntos o "notulae", como puede observarse en la escritura aquitana, y se agregan lentamente las líneas y las claves. La octava modal se impone definitivamente, generando de inmediato la ruptura de su propio límite: la consagrada clasificación de auténticos y plagales debe ceder a menudo ante melodías que abarcan ambos ámbitos. Ya no es la tradición oral lo que cimenta el arte del *cantor*, ya no son las fórmulas venerables lo que determina la atmósfera de cada modo, ya el texto no hace valer su ritmo de recitación sobre "cuerdas". En una evolución incontenible, iniciada en el siglo IX por los escribas carolingios, el arte se basará más y más en las leyes lógicas de la "Música",

aprendidas en la escuela y aplicadas escrupulosamente en la arquitectura contemporánea, de acústica insuperable. Las bóvedas románicas pueden captar y retener los sonidos y se dará preferencia a los modos cuyos polos recurrentes formen intervalos consonantes. Así, las monodias resuenan en las naves de las grandes abaciales rodeadas de un halo sonoro que es, en realidad, una polifonía.

EJEMPLO 9: Kyrie Alme Pater (GT 745):

XI. s.

I

K Y- ri- e * e- lé- i-son. Ký-ri- e e- lé- i-son.

Ký- ri- e e- lé- i-son. Christe e- lé- i-son. Chri-

ste e- lé- i-son. Christe e- lé- i-son. Ký-ri- e

e- lé- i-son. Ký- ri- e e- lé- i-son. Ký-ri- e *

** e- lé- i-son.

El gregoriano muere gloriosamente, y de su muerte surgirán torrentes de música durante muchos siglos.



NOTAS

1. Eugene Cardine. *Théoriciens et théoriciens*. En: *Études grégoriennes*. II, p. 28.
2. *Harmonica Institutione*. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*. t.I, 107b; *Musica Enchiriadis*, Gerbert, *op. cit.*, t.I, 152 a: *Sicut vocis articulatae elementariae atque individuae partes sunt litterae, ex quibus compositae syllabae rursum componunt verba et nomina... sic canorae vocis phthongi, qui latine dicuntur soni, origines sunt et totus musicae continentia in eorum ultimam resolutionem definit.*
3. Marie Elizabeth Duche. *La représentation spatio-verticale du caractère grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale*. En: *Acta Musicologica* LI, 1979, p. 64.
4. II serie, t.II; t. X y t. IV, respectivamente.
5. R.J. Hesbert. *Antiphonale missarum sextuplex*. Bruselas: Vromant, 1935. Ver también, para las diferencias regionales o cronológicas los versículos de Alleluia, el artículo de Michel Huglo, "Les listes alleluiatiques dans les témoins du graduel grégorien", en *Speculum musicae artis, Mélanges Heinrich Husmann*, München, 1970, p. 219-229.
6. Cf. Solange Corbin. *L'apparition du lyrisme dans la monodie médiévale. Le Chant grégorien*. En *Studi Musicali* II, n° 1, 1973. Firenze: Leo S. Olschki, [1973]. p. 73-87.
7. Es la opinión de Jean Jeanneteau. *Los modos gregorianos. Historia, análisis, estética*. Abadía de Santo Domingo de Silos, 1985. *Studia Silensia* XI. p. 43.
8. Para estos "tipos" más modernos, ver M. André Madrignac, "Les formules centons des Alleluia anciens". En *Études grégoriennes* XXI, St. Pierre de Solesmes, 1986, ss.p.
9. Pierre Riché. *Ecoles et enseignement dans le haut Moyen Age*. Paris: Aubier-Montaigne, 1979. p. 335.
10. Gerbert. *Scriptores...* I, 41a.
11. Cf. Ch. Yves Delaporte. *Fulbert de Chartres et l'école chartraine de chant liturgique au XIe. siècle*. En: *Études grégoriennes* II, 1957. p. 51-81.
12. Amadée Gastoué. *L'Art grégorien*. Paris: Felix Alcan, 1920. p. 86 y sgts.
13. Marie-Elisabeth Duche. *Des neumes à la portée*. En: *Revue de musique des universités canadiennes* N° 4, 1983. p. 25.

. . .

Liturgico

Folia II. 1854

¡¡¡ un gran for...

Moderato

hay u nos e for ne gnos cuy mi nos va ad el - ma

y en un te les y cal ma ponem el foru

yon y en un te les y cal ma ponem el foru - yon

ff
Su - es pre - don es han tie - na su ma gía su ma gía han ac-

MS de una *Canción de Esnaola*, con texto de Echeverría

ESTEBAN ECHEVERRÍA, EL PRECURSOR DE UNA CONCIENCIA NACIONAL EN TORNO A LA MÚSICA

POLA SUAREZ URTUBEY

Numerosos escritos de Esteban Echeverría dan testimonio de la importancia que tuvo para él, y de cómo vió en la canción popular las alas capaces de transportar a través del tiempo la cultura popular. Siendo músico y poeta, Echeverría creía escuchar los latidos de una invencible vena poética y musical en las entrañas mismas de su patria.

Dos de sus trabajos dejan explícita constancia de este sentimiento que lo muestra como un romántico desasosegado, sensible a la vivencia del canto popular. Esos escritos, que aquí se reproducen en su integridad, se ubican asimismo entre los primeros aportes de auténtica proyección futura para la premusicología argentina. Uno de ellos es el "**Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales**". El otro es "**La canción**", o "**Canciones**", como se tituló originariamente.

El *Proyecto...* apareció publicado en el quinto y último volumen de las *Obras completas* editadas en Buenos Aires por Carlos Casavalle, año 1874, a cargo de Juan María Gutiérrez. En cuanto al segundo vió la luz en el N° 7 de *El Iniciador* de Montevideo (15 de julio de 1838), bajo el título de "**Canciones**". En 1872 el mismo escrito es editado en Buenos Aires con el título de "**La canción**" en la *Revista del Río de la Plata*, publicada por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez (Buenos Aires, Carlos Casavalle editor, Imprenta y Librería de Mayo, vol. III, pp. 536-340). Por fin, Gutiérrez lo publicó con el título de "**La canción**" a continuación del "**Proyecto...**" en el tomo V ya citado de las obras completas.

Recordemos que cuando Esteban Echeverría realiza su histórico aporte como fruto de sus contactos con el nacionalismo romántico alemán e inglés, ya se había hecho escuchar aquí la rústica musa del campo argentino. Bartolomé Hidalgo había anunciado con sus trovas el primer amanecer y la guitarra del payador había acunado los ímpetus revolucionarios de la patria naciente. Pero Echeverría transformó ese despertar espontáneo de música y poesía en hecho cultural consciente de su propio valor y de su significación ética y estética. De ahí emana la situación de precursor que le asignamos en la historia del pensamiento argentino en torno de la música.

• • •

PROYECTO Y PROSPECTO DE UNA COLECCIÓN DE CANCIONES NACIONALES ¹

Tiempo hace que el autor de las *Canciones* cuya publicación emprendemos, concibió el proyecto de escribir unas melodías argentinas, en las cuales, por medio del canto y la poesía, intentaba popularizar algunos sucesos gloriosos de nuestra historia y algunos incidentes importantes de nuestra vida social. Pero como para que su obra fuese realmente nacional y correspondiese al título, era menester que existiesen tonadas indígenas, a cuya medida y carácter se hermanase el ritmo de sus versos, entró a indagar primero el carácter de las muchas que con general aplauso entre nosotros se cantan, y halló que todas ellas eran extranjeras, adoptadas o mal hechas copias de arias y romances franceses o italianos, y no el sencillo fruto de nuestro sentido músico, o de nuestra aptitud para expresar en armoniosas cadencias, las emociones del alma y los íntimos afectos del corazón.

Hubo entonces de renunciar a su intento, siendo necesario crear a un tiempo la poesía y la música. Mas, posteriormente, habiendo escrito por encargo particular algunas canciones, cuyo sentido fue con singular maestría interpretado por el señor Esnaola, cree que no es quizá de todo punto irrealizable su antiguo

pensamiento, y ambos de acuerdo se proponen publicar una serie de canciones con el título de "Melodías argentinas".

Los principales objetos que en mira tienen, son suplir la falta de obras originales de este género, aumentar nuestro fondo artístico y nuestros títulos literarios, explotar una mina cuya riqueza en lo porvenir podrá ser óptima y estimular con el ejemplo el cultivo de las bellas letras.

No se crea por lo dicho que nosotros pretendamos dar a nuestra empresa toda la extensión de que sería susceptible; queremos sólo señalar la ruta, sembrar algunas semillas, y dejar que el tiempo y el ingenio las fecunden. No tocaremos la cuerda heroica ni invocaremos gloriosos recuerdos de la Patria, porque nos está vedado por ahora hablar dignamente al entusiasmo nacional; pero en la viva e inagotable fuente de la poesía, en el corazón, buscaremos inspiraciones, colores en nuestro suelo, y en nuestra vida social asuntos interesantes.

Por lo demás no dudamos que el público porteño tan afecto a la música y tan sensible a los hechizos de la armonía, acoja gustoso este escaso pero sincero mensaje de nuestros cortos talentos.

1. Este prospecto no se dió a luz y el proyecto concebido por el poeta y el artista, abortó como todo pensamiento bello y generoso allá por los años de 1836 [nota de Juan María Gutiérrez]

• • •

LA CANCIÓN

El origen de las canciones remonta a los tiempos primitivos de todas las sociedades. Luego que estas empiezan a gozar de cierto grado de bien estar, su imaginación poética toma vuelo, y la poesía y la música, hermanas gemelas, nacen como espontáneamente para endulzar y suavizar con sus encantos las penas de la vida y solemnizar los grandes actos tanto internos como externos de la existencia de las naciones. El poeta canta, es decir, poetiza un afecto suyo, una idea moral, un sentimiento público: el músico expresa en armónicos sonidos el

pensamiento del poeta y la voz humana viene a darle animación y energía con sus sonoros acentos. La Canción aparece. Su efecto es maravilloso entonces: todos los corazones se suspenden si canta amor o melancolía; todos se alegran, si regocijo; todos hierven y palpitan de entusiasmo, si entona himnos a la libertad o celebra las altas virtudes y las heroicas hazañas de los hijos de la Patria.

No es por consiguiente la Canción una obra frívola: ella rie, ella llora, ella inflama el corazón del guerrero; ella, invocando gloriosos recuerdos, sabe hablar con eficacia al patriotismo nacional: el amor también, pasión siempre activa y multiforme le ministra inspiración abundante, y decirse puede que no hay fibra alguna en el corazón humano a quien ella no arranque ya un suspiro de dolor, ya un acento de gozo, ya una tierna o apacible melodía.

Se origina de aquí, sin duda, el general interés con que se miran las canciones populares de casi todos los pueblos y la importancia histórica que adquieren por cuanto son la expresión más ingenua de su índole, de su modo de vivir y sentir, y no sólo dan indicios de su carácter predominante en cada siglo, sino también, en cierto modo, de su cultura moral y del grado de aspereza o refinamiento de sus costumbres.

Los Romances del Cid, que Hugo denomina Iliada Castellana, los Moriscos y la muchedumbre recopilada en los Cancioneros y Romanceros, cantábanse primitivamente a la vihuela y asegurarse puede, sin temor de ser desmentido, que ellos forman el más bello, rico y singular ornamento de la poesía lírica Española, pues, ni la imitación los desluce, ni el pedantismo clásico con postizas galas los afea: ellos brillan como preciosos diamantes recién sacados de la mina cuyos quilates más a la distancia se precian: y la prueba de esto es que en Francia y Alemania, donde tiempo hace se procura regenerar el Arte bebiendo en las fuentes primitivas, la poesía Castellana anterior al décimo-sexto siglo o a la importación *del italianismo* por Boscán y Garcilaso y la posterior que de su fuente nació, se estudia con ahinco; mientras ni histórico ni poético interés despiertan en naturales ni extranjeros [sic], los muchos tonos de Sonetos, Odas,

y Anacreónticas vaciadas en el molde clásico, o imitadas, que no se cansa la ridícula vanidad de los preceptistas de recomendar por modelos.

Beranger en Francia ha extendido el Señorío de la Canción, y héchola obrar como poder activo en la esfera de la política y del movimiento social. Sus versos medidos al compás de tonadas populares, se cantan de cabo a cabo de la Francia, y más de una vez, al postillón y labriego en las aldeas y caminos y en medio del Océano el marinero, hemos oído entonar sus canciones dictadas por el patriotismo. Cuando los siglos hayan pasado sobre la Francia, las futuras generaciones verán en los versos de Beranger cuántos afanes, luchas y sacrificios, costaron a la Libertad sus triunfos, y agregarán reconocidas, a su inmortal corona, algunos ramos de los laureles de *Julio*.

El principal título de la gloria de Moore se vincula en sus *melodías Irlandesas*; las de Burns son populares en Escocia, y Goette [sic] y Schiller en Alemania no han desdeñado el renombre de Cancioneros.

Los Brasileros tienen sus *modinhas*, los Peruanos sus *yaravíes*, tiernos y melancólicos cantos, que nadie puede oír sin escozor o enternecimiento; y en suma, no existe pueblo alguno culto que no se deleite en cantar sus glorias e infortunios, y en expresar por medio de la poesía y la música las fugaces emociones de su existencia.

Lejos, pues, de servir unicamente a un mero pasatiempo, el objeto inmediato de las canciones es conmover profundamente, haciendo revivir las glorias de la Patria, alimentando el entusiasmo por la Libertad, y encendiendo las almas en el noble fuego de las altas y heroicas virtudes; y deben además considerarse como documentos históricos que al vivo nos pintan, lo que la historia a menudo desdeña, es decir, la vida interior de las naciones, y al mismo tiempo nos dan brillantes rasgos de su imaginación poética.

Vista la importancia que en sí tienen las canciones, y que la otorgan los pueblos cultos, debemos nosotros aplicarnos a enriquecer con esta delicada joya

de la poesía nuestra literatura naciente, acostumbrarnos a ver en ellas algo más que una linda bagatela hecha para entretenimiento de casquivanos, a trabajarla y pulirla con igual esmero que las obras más elevadas del Arte; y persuadirnos, por fin, que nada frívolo y trivial es dado producir a la i-maginación del verdadero poeta.

No se quilata el mérito de una obra cualquiera artística por su forma o extensión [sic], o por pertenecer a tal o cual género; sino por la sustancia que contiene, la pulidez del [sic] labor y el designio artístico que envuelve; así es que la canción no por corta desmerece. Los caprichos de Goya, las viñetas de Devezia y Retesch, las melodías de Moore, una cabeza modelada en barro, durante algunas horas de arresto por el escultor Francés, David, son obras sobresalientes en su género porque al través [sic] de sus pequeñas formas, se trasluce la vislumbre del genio que les dió vida.

Dos cosas hay que examinar en toda creación artística: una es la idea, otra la forma que reviste aquel germen primitivo: la primera más es pasto del ingenio, la segunda del arte; una y otra se complementan y ambas deben coexistir originales y perfectas en la obra del verdadero poeta.

Destinadase a acompañarse con la música, la canción debe en un todo armonizar con ella, como entre sí las notas fundamentales de un acorde simultáneo; debe ser musical, si es dado expresarse así, y contener todas las perfecciones de forma que demanda la poesía lírica; es decir, cadencia forzada, rima fecunda, estrofas regulares, número y melodía en los versos. Si acabada forma le es esencial, carencia de ideas originales no tolera, pues debiendo suministrar en pocas líneas inspiración abundante al músico, emociones al que la escucha, exige por lo mismo, nutrido fondo, pensamientos insisivos [sic] que penetren hasta el alma, tristes o halagüeñas ideas, que muevan al corazón y hagan fantasear el ánimo al unisón del Canto.

Si el verso nada dice, la música se reducirá a vanos sonidos; si al contrario aquel tiene sustancia y la melodía es insípida, ni cautivar el oído ni

conmover podrá la canción; no habrá en ella designio artístico manifiesto y no merece por consiguiente mencionarse. ^(a)

Gentes hay, y muchas entre nosotros reputadas que afectan menospreciar la poesía. Sin entrometernos a calificar el origen de tan extraña aberración, nosotros les diremos solamente, que no así la miran los primeros ingenios, y los talentos más singulares que son de otras naciones vanagloria; antes bien en ella reconocen el rico fruto de una de las más fecundas y brillantes facultades del espíritu humano, le tributan el debido homenaje [sic] y la colocan en el rango de las fuerzas activas que no sólo glorifican a los pueblos, sino también los ilustran, y grandes y generosas ideas les inspiran.

E. E.

(a) - Se extrañará tal vez que en un artículo sobre canciones no hablemos sobre el *Cancionero Argentino* publicado poco ha en Buenos Ayres [sic]; pero los lectores discretos, haciendo aplicación de nuestra doctrina, conocerán fácilmente que de las contenidas en los cuatro números del Cancionero, contadas son las que merecen el nombre de tales [nota de Echeverría en *El Iniciador*]



HERMENÉUTICA TEOLÓGICA DE W.A. MOZART

PBRO. FERNANDO ORTEGA

Objetivo de esta exposición: I) "de"= genitivo **objetivo**: hermenéutica teológica "acerca de" WAM. Dos momentos: A) plantear la posibilidad y legitimidad de practicar una hermenéutica teológica para interpretar el pensamiento creador musical de Mozart; B) plantear que dicho pensamiento es analogable a una actividad animada (al menos implícitamente) por la fe cristiana; II) "de"= genitivo **subjeto**: Mozart sujeto de una hermenéutica teológica. Dos momentos: C) plantear el alcance de la figura de Mozart como "teólogo"; D) realizar una praxis (elemental) que muestre y justifique los tres planteos (la *Maurerische Trauermusik* K.477).

I) Mozart, objeto de una hermenéutica teológica

A) Carl De Nys: "una interpretación teológica de la música de Mozart es no sólo posible, sino también necesaria, si se desea penetrar realmente en su universo sonoro" ¹. Karl Barth: Mozart "había escuchado algo y hasta el día de hoy lo hace escuchar, a quienes tengan oídos para escucharlo, lo que al final de los tiempos veremos: la síntesis de todas las cosas en su ordenación final. Es como si a partir de ese fin él hubiese escuchado el unísono de la creación" ². Hans Urs von Balthasar: Mozart ha hecho audible "el canto de la creación antes de la caída y el canto de la creación ya resucitada" ³. Estas expresiones no son "metafóricas". Con ellas nos encontramos ante lo que podemos llamar "el **misterio** Mozart". Lo difícil es justificarlas científicamente. Implican elaborar una hermenéutica que opere una "fusión de horizontes" entre la ciencia musical y la ciencia teológica, de modo que, en lo musical, pueda discernir la presencia del

misterio cristiano en la doble línea de o.material (o.formal "quod") y de o.formal "quo".

El desafío consiste en abrirse camino entre una hermenéutica romántica y psicologizante, cuya ambición era acceder a la intención del autor y una hermenéutica de tipo estructuralista que termina por eliminar toda referencia al autor en la cuestión del sentido de un texto. No interesa descubrir la intención de Mozart al crear tal obra, pero sí interesa explorar el sentido de su música sin olvidar al sujeto concreto que la concibió. Lo que se busca no es la intención sino el "pensamiento musical" de Mozart, tal como este se deja leer en el "mundo" que su música crea, siguiendo la orientación del círculo hermenéutico, "la hermenéutica procede de la precomprensión de eso mismo que, interpretando, ella intenta comprender" ⁴.

Como "precomprensión" proponemos dos pasos:

1. El "**caso**" **Mozart**: se trataría de mostrar la "*convergencia*" de opiniones de músicos, filósofos, artistas, científicos y teólogos acerca del genio de Salzburgo. No podemos hacerlo aquí. A modo de síntesis de todas estas opiniones proponemos la respuesta de Rossini cuando le preguntaron cuál era, según él, el más grande de los músicos. "Beethoven" -respondió-. "¿Y Mozart?"... "Oh! él es el **único**". Todos están de acuerdo en referir un "plus" a Mozart, no en el sentido de ser "mejor" que los otros músicos, sino en el sentido de "incomparable" (Barth). El desafío hermenéutico consiste en pensar este "plus".

Para ello, ante todo hay que "situarlo". ¿Donde se manifiesta? Sin duda, **en la música**. ¿Pero se lo puede comprender mediante un **análisis musical**? En el orden de la *expresividad*, nada distingue a Mozart de los otros músicos, salvo una cierta medida, un cierto pudor. Pero esto no es un signo musicalmente positivo. En el orden de los *lenguajes musicales*, Mozart adoptó todos los lenguajes accesibles en su tiempo, pero no inventó ninguno que lo distinga, o que dé cuenta del "plus" en cuestión. Esto ha sido establecido de manera científica por Pierre Barbaud, quien aplicó a diferentes músicos el **método estadístico**

musical. Mientras que el **perfil** propio de un Schubert aparece claramente diferente del de un Schumann, nada distingue la música de Mozart de la del peor músico contemporáneo suyo. Concluye Barbaud: "él hace lo que hacían todos en su tiempo. Pero **hay algo, un "plus", que escapa a mi análisis, y probablemente, a todo análisis"** ⁵. Estamos ante una realidad indefinible.

No se puede renunciar al análisis musical, pero no cualquier análisis está en condiciones de revelar el "plus" mozartiano. El camino propuesto por Jean-Victor Hocquard, el gran estudioso del pensamiento mozartiano, es el de abordar el terreno lingüístico, pero en un marco más amplio que el de los esquemas morfológicos: la lengua en **su función significante** ⁶, "la lengua hablada por los hombres puede tener dos funciones. La primera, que concierne la vida social, consiste en comunicarse con los otros. Es la **prosa**, indispensable para la vida comunitaria y el intercambio de ideas. En este caso toma la forma de un discurso, que lleva de un concepto a otro. Su forma más elaborada es el razonamiento, que sirve para convencer. Pero la lengua puede tener una función diferente, la de *enunciar*, de manera desinteresada y gratuita, aquello de lo cual uno ha tenido en sí mismo la intuición. Si lo que digo de esta manera alcanza a alguien, es porque entra en resonancia con mis intuiciones, más allá de nuestros pensamientos conceptuales. El grado más perfecto aquí es **la poesía pura**". Según Hocquard, mientras que la **prosa** puede existir en la música (expresando nociones, imágenes, estados emocionales), lo que se expresa de este modo no es de orden puramente musical, ya que puede ser "traducido" en lenguaje hablado. Por el contrario, la **poesía** en música es puramente musical. Cuando la poesía irrumpe en una obra musical, lo hace en un contraste abrupto con el contexto prosaico, y es experimentada como una fulguración que "eleva" al oyente a un ámbito **cualitativamente diferente**. Siendo altamente significativa, la poesía no es expresiva. **Lo que ella significa no puede ser "traducido" en lenguaje conceptual.**

En Mozart, los pasajes de "pura poesía" son mucho más abundantes que en otros compositores. Los análisis de Hocquard desembocan en la siguiente afirmación: ese "plus" que hace de Mozart el "único", ese "plus" que escapa a

análisis morfológicos y que parece casi indefinible, tiene que ver con la "poesía pura" que abunda en Mozart de manera incomparable. Y dicha poesía se enuncia por medio de un **contrapunto particular**, que **sólo Mozart** supo elaborar, cuyas características son las siguientes: "es un contrapunto *cantante*, del que toda rigidez mecánica queda excluída, un contrapunto *sabio*, del que queda eliminado toda aspereza escolar. Es un contrapunto orgánico, movido por las pulsaciones del corazón" (o. c. 102). Y lo más asombroso es que este contrapunto, Mozart **no lo adquirió mediante un aprendizaje**. Lo usa ya desde la primera infancia sin ningún titubeo: hay una permanencia del "estado de poesía" desde la infancia hasta el **fin**. Se trata de algo innato, del orden del don.

Sin duda el análisis de Hocquard nos aproxima -desde una hermenéutica estrictamente musical- a una inteligencia del adjetivo "único" aplicado a Mozart. Pero se abren nuevos interrogantes que invitan a integrar sus resultados en un horizonte más amplio. Porque Mozart no sólo es "único", sino también "universal".

2. El "**enigma**" Mozart: para reducirnos a lo esencial, hablaremos de dos hechos del ámbito científico, donde lo "único" mozartiano se manifiesta en **sus efectos**.

I. Los estudios del Dr. Alfred Tomatis, médico otorrino-laringólogo, mundialmente conocido por sus trabajos sobre el oído, el lenguaje y la comunicación desde hace más de cuarenta años. Su terapia abarca a pacientes con problemas de audición, tartamudez, dislexia, niños autistas. Para curar a sus enfermos utiliza un material sonoro que es tratado mediante un proceso de filtración y emisión especiales. Este material sonoro contiene siempre sea la voz de la madre, sea música. ¿Qué música? "Siempre de Mozart", responde el científico. "Los resultados concernientes a los efectos de la música sobre el cuerpo y el psiquismo no tienen comparación posible con los que se obtienen con Mozart. Su música forma parte, a mi juicio, de los **universales**. **Actúa sobre todos y en todas partes**. Tanto en Europa como en América, en Alaska como en el Amazonas, es Mozart quien tiene, incondicionalmente, el puntaje más elevado

en materia de respuestas favorables". La pregunta surge inevitable: ¿Por qué la música de Mozart produce universalmente estos efectos benéficos, terapéuticos, comparables solamente a los efectos logrados mediante el canto gregoriano? El hombre de ciencia arriesga su respuesta: la música de Mozart "despierta, en quienes la escuchan, los ritmos fundamentales inherentes a cada uno". Gracias a ella, "los ritmos respiratorio y cardíaco se instauran con toda libertad... deja emerger en cada uno la resultante de esos movimientos básicos... *Con Mozart, cada humano reencuentra los acentos profundos de su propia alma*" ⁷. (Cf. Vigée, p. 801).

II. Alain Gheerbrant, explorador de la selva amazónica en 1952, cuenta que un jefe de tribu, luego de haber escuchado la *Sinfonía en mi bemol* K.184 de Mozart, le declaró: "Ya que también ustedes tienen una música sagrada, puedo, ahora sí, revelarte secretos". Y le relató una teogonía. El explorador había llevado todo tipo de discos consigo, con música muy variada. Pero sólo la sinfonía de Mozart ejerció la función de talismán sobre los aborígenes. Concluye diciendo: "No sé si la música es realmente el lenguaje **universal**, como se dice, pero jamás olvidaré que le debemos a una sinfonía de Mozart uno de esos raros momentos en los que desaparece el foso que los siglos y nuestra evolución han abierto entre nosotros, los civilizados del siglo XX, y ellos, los civilizados o primitivos de la edad de piedra" ⁸.

A través de estos dos testimonios tenemos ante nosotros el "enigma" mozartiano: el "**único**" es a la vez "**universal**". El "plus" conecta los tiempos y los espacios, trascendiendo las culturas (y los problemas de la "inculturación"). Hemos pasado del "caso" al "enigma". Ahora, tal vez, estamos en condiciones de pasar del "enigma" al "misterio", o, mejor dicho, a un intento por interpretar teológicamente el acto creador que ha dado como resultado una música incomparable. El "único" y el "universal" parecerían estar pidiendo una clave de lectura cristológica, una relación entre el "único" y el "Único". Retomamos las afirmaciones de Barth, Balthasar y De Nys, tratando de explorar el misterio que ellos señalaron.

B) Pasamos ahora de la "precomprensión" a la "interpretación". Vamos a formular directamente nuestra hipótesis: si la música de Mozart da testimonio de una realidad **sobrenatural** ("lo que al final de los tiempos veremos", en la expresión de Barth), pensamos que dicha realidad fue **percibida por Mozart en el ejercicio mismo de su actividad creadora musical**. Lo cual implica, forzosamente, hablar de la presencia, al menos implícita, de la fe teologal en su acto creador. ¿Cómo entender una relación **intrínseca** entre fe y acto estético creador, de modo tal que evitemos el extrinsecismo de decir que Mozart ha "traducido" en música los "dogmas" de la fe cristiana, o que su música consiste en la proclamación de un "mensaje" cristiano? Pensamos que la Estética teológica de Balthasar puede ser un instrumento adecuado para pensar esta relación intrínseca, ya que la "percepción de la figura" no se reduce a una percepción visual sino que, según el teólogo "*la figura puede ser también un ritmo que fluye en el tiempo*" ("Epilog", p.47). Es decir, en otras palabras, que la fe mediante la cual el hombre percibe la figura de Cristo puede ser pensada en la línea de un "**oir**" **la belleza de la Voz incomparable del "Único"**, el canto de la nueva creación que emana del Resucitado. En este sentido puede entenderse la admirable afirmación de Evdokimov en su *Teología de la belleza*: "el elemento más puro y más misterioso de la cultura, la música, en su punto culminante, desaparece y nos deja ante el Absoluto. En la *Misa* (K.427) o en el *Requiem* de Mozart se escucha la voz de Cristo, y la elevación alcanza el valor litúrgico de su presencia" ⁹.

Si esto es así, no sólo comprenderíamos mejor por qué Mozart es "único" y "universal", sino que tendríamos acceso a una inteligencia de su pensamiento creador como acto hermenéutico cristiano en sentido pleno. Barth lo dice admirablemente: "Jamás fue su intención la de proclamar la alabanza de Dios. Y sin embargo, de hecho, es precisamente eso lo que él hizo; contentándose con el humilde papel de **intérprete**, restituye el mensaje que ha recibido: aquello que la creación de Dios hace penetrar en él, hace brotar de él e intenta hacer resplandecer por medio de él" ¹⁰. Mozart, en su actividad creadora musical, **interpreta la creación, hace hermenéutica de la creación. Y el fruto de su hermenéutica es hacer audible la nueva creación**, "lo que al final de los

tiempos veremos". El canto mozartiano se transfigura en alabanza. Por eso, en el corazón de su actividad creadora está la percepción de la Voz del Único, y lo está tanto en la línea del "objeto formal quo" como del "objeto formal quod": "Mozart, como cualquiera de nosotros, no había visto esa Luz (*o.f.quo*), pero escuchó el mundo creado totalmente aureolado por esa Luz (*o.f.quod*)" ¹¹.

II. Mozart, sujeto de una hermenéutica teológica

C) Hablar de Mozart como teólogo, y proponer su obra como "lugar" de aprendizaje teológico puede parecer un desvarío. Nuevamente es Barth quien nos estimula a proponerlo. No sólo recomendaba a los teólogos que escucharan a Mozart, sino que en el texto ya citado de su *Dogmática* podemos leer: "¿Por qué puede sostenerse que Mozart tiene su lugar en la teología, en particular en la doctrina de la creación y también en escatología? Él no fue ni un Padre de la Iglesia ni, al menos según las apariencias, un cristiano particularmente ferviente, y, además, fue católico!... Porque acerca del problema de la bondad de la creación en su totalidad, supo cosas que se escaparon a los Padres de la Iglesia, a nuestros reformadores, y a muchos otros teólogos..." A la luz de lo ya dicho, proponemos, sin ánimo de cerrar el tema sino más bien, por el contrario, de abrirlo, un par de consideraciones:

1. Al pensar en Mozart como "teólogo" no lo hacemos en el sentido habitual del término. Lo pensamos sobre todo a partir de la idea de Balthasar de que la "*fruitio*" es "el acto central de la teología como ciencia"; es decir de la teología "considerada [...] como participación de gracia en el conocimiento intuitivo de Dios mismo y de la Iglesia gloriosa. Sólo en esta dimensión es posible [...] ese acto que la tradición agustiniana describe como *fruitio*, el único capaz de abrir el contenido teológico y que es **una anticipación escatológica que se verifica en la fe** y que es exigida por ésta" ¹². Notable coincidencia con la idea de Barth acerca de lo que hace audible la música de Mozart: "lo que al **final de los tiempos** veremos". Evidentemente, Mozart no nos da una teología

hecha de conceptos y razonamientos teológicos, sino una teología hecha de poesía musical. Imposible de traducir adecuadamente en conceptos, esta teología no deja de ser una "invitación a pensar", ya que el propio fondo teológico del pensamiento de Mozart se hace accesible a través de una interpretación teológica de su música. *Es en esta interpretación donde la propia teología se alimenta con su teología*, que brota de **su experiencia vivida de la verdad que percibió hermenéuticamente en su acto creador musical**. Y al escuchar inteligentemente su música nos permite compartir "fruitivamente" esa Luz que es "gozo del pensamiento".

2. ¿Qué ámbitos de la teología pueden entrar en diálogo con la música mozartiana?

A mi juicio, los siguientes: la teología de la Creación y la Escatología (Barth, Balthasar); la teología de la Encarnación (De Nys); la Antropología teológica (K. Hammer); la teología Moral (cf. Comte-Sponville: *Mozart et l'éthique*); la Cristología (mi tesis doctoral sobre Mozart). Un tema aparte sería la consideración del pensamiento musical mozartiano en la línea de una teología negativa (Hocquard).

D) Entramos ahora en la "comprensión". Visualización (audición) de los tres planteos a través de una obra-clave del universo mozartiano, la *Maurerische Trauermusik (Música fúnebre masónica) en do menor K. 477*.

a) **Contexto biográfico-musical:** Mozart (1756-1791) compuso esta obra en julio de 1785, pocos meses después de su ingreso oficial a la Masonería (14 de diciembre de 1784). La destinación de la obra es la de acompañar el ritual de la transformación del Compañero (2º grado de la Masonería) en Maestro (3º grado). El Compañero debe reproducir simbólicamente la muerte y resurrección de Hiram, maestro constructor del Templo de Salomón (cf I Re 7,13 ss; 2 Cr 2,13 ss) y que, en la simbología Rosacruziana (a la que Mozart adhería fervientemente), era considerado un símbolo de Cristo. El Compañero, golpeado

tres veces, muere a los aspectos "material, psíquico y mental" del "hombre viejo", y renace a una vida nueva, espiritualizada, divina.

La obra fue compuesta para una agrupación orquestal muy particular: a las cuatro cuerdas se suma un poderoso conjunto de vientos: 2 oboes, 1 clarinete, 2 cornos, 3 "corni di bassetto" (instrumentos masónicos por excelencia, usados en las logias) y 1 contrafagot. La *Música fúnebre masónica* está escrita en la tonalidad de do menor, que en Mozart tiene siempre un sentido trágico.

b) **Comentario descriptivo-musical:** según Hocquard ¹³, en esta obra el músico se plantea abiertamente la pregunta: **¿qué es la muerte?** Las inflexiones de las líneas melódicas son, de principio a fin, interrogativas; lo que cambia a lo largo de la obra es la progresiva pureza del espíritu con el cual son planteadas las cuestiones, o mejor, la cuestión única: ¿qué es la muerte? Es lo que ya plantean, en los primeros compases, los tristes acordes de los vientos. La respuesta emergerá recién en el último y luminoso acorde, en do mayor. Para comprender mejor como se avanza hacia esta respuesta conviene visualizar la estructura de la *Música fúnebre*. Podemos distinguir tres momentos: una introducción, un desarrollo y una conclusión. En la "introducción" aparecen dos elementos: primero, en la oscura tonalidad de do menor, un lamento descendente a cargo de los vientos seguido de una amplia línea interrogativa en las cuerdas (ejemplo **I.b**); segundo, una vigorosa línea ascendente que va a jugar un papel protagónico hasta el final (ejemplo **2.b**).

En el compás 23 comienza algo nuevo, el "*desarrollo*": todo esto es cortado por la dulzura de un "cantus firmus" en la tonalidad de mi bemol mayor que, salmodiado suavemente (piano) por dos oboes y un clarinete, enuncia anticipadamente la respuesta luminosa final. Este canto reproduce los tonos litúrgicos católicos usados en los funerales para el salmo *Miserere* (ejemplo 3). Se superpone a esta salmodia una amplia melodía de los primeros violines hecha de la sucesión de interrogaciones cortas y calmas. A partir de aquí se abre un dramático trabajo interior: durante diez compases la interrogación vehemente se despliega en los primeros violines, sostenida por las síncopas de las otras cuerdas.

En el compás 44 se produce un alto en la lucha. Pero todavía habrá dos accesos de vehemencia, que serán cada vez más cortos e irán perdiendo poco a poco su violencia. En el compás 62 se inicia la "conclusión": en los primeros y segundos violines se eleva finalmente, bien planteada, la interrogación purificada, de modo que el acorde final, en do mayor, aportará la luz de la respuesta definitiva (ejemplo 4).

Evaluemos los resultados obtenidos hasta acá. El nivel a) ponía de manifiesto el contexto masónico de la obra, a partir del cual puede interpretarse la misma en los siguientes términos: "el sentimiento que anima la obra no es el de una banal resignación ante la muerte, sino la voluntad de transformarse en hombre nuevo para mejor obrar en la construcción del Templo" ¹⁴. Podríamos llamarlo nivel "literal" de la lectura. El nivel b) va más allá de dicho contexto, planteando el contenido *espiritual* de la *Música fúnebre masónica*, contenido hecho de una interrogación (¿qué es la muerte?) que se renueva incesantemente y que progresa hacia un planteo de la interrogación purificado del tumulto pasional que desencadena la realidad de la muerte. Esta purificación permite la emergencia de la respuesta luminosa en el último acorde. Pero todavía no vemos en qué consiste esta respuesta llena de esperanza. ¿Se trata del nacimiento del "hombre nuevo" en el sentido del ritual masónico? ¿Pero sería **proporcionada** esta respuesta a lo que está en juego en la pregunta, a saber, el sentido de la muerte? Y, si el sentido de la muerte es el del nacimiento del hombre nuevo ¿no queda desbordado el ámbito simbólico del ritual masónico por otra simbólica, la de la fe cristiana? ¿Hay elementos musicales que -además de la referencia al *Salmo 50*- nos indiquen la presencia de la fe cristiana en esta meditación musical sobre la muerte?

c) Entramos en un nuevo ámbito hermenéutico, *teológico*. Los ejemplos musicales nos ayudarán a seguir pensando esta obra. En el ejemplo 1.a vemos una melodía que tiene mucho en común con 1.b. ¿De dónde proviene? Es una figura que entonan los violines durante una sección importante del "Credo" de la *Misa llamada de la Coronación* K.317, compuesta por Mozart seis años antes, en 1779. Se trata de una figura que acompaña **toda la sección cristológica del**

"Credo", desde el "Et incarnatus" hasta el "Crucifixus". Al evocarla en la *Música fúnebre*, Mozart crea, por lo tanto, una referencia explícita a la Encarnación, Pasión y Muerte del Dios hecho hombre. Pero Mozart parece no contentarse con esta referencia simbólica. Hay otra, que podemos ver en el ejemplo 2.a. Se trata del anticipo de la melodía de los violines que juega un papel protagónico en la *Música fúnebre*. ¿De dónde proviene? Del *Salmo 111*, que Mozart musicalizó para las *Vísperas de Domingo* K.321, del año 1779. La frase citada corresponde al inicio del salmo: "**Beatus vir**, "feliz el hombre". "Feliz el hombre que teme al Señor y se complace en sus mandamientos...". El salmo es un canto de consuelo y de luminosa promesa hacia el hombre fiel a la Alianza con Dios.

Por último, en el ejemplo 4 podemos observar la coincidencia entre los acordes finales de la *Música fúnebre* y el "Crucifixus" de la *Misa* K.317, ya citada por Mozart al comienzo de esta meditación sobre la muerte. Ahora son los acordes sobre las palabras "sepultus est". ¿Qué equivalencia tienen estas palabras de la *Misa* con el luminoso acorde final en do mayor de la *Música fúnebre*? Aquí se revela el fondo de la respuesta mozartiana a la pregunta acerca de la muerte. En la *Misa*, cuando el coro pronuncia la palabra "est", Mozart hace irrumpir anticipadamente la música triunfal con la que cantará la resurrección del Señor, el "Et resurrexit". El acorde final en Do mayor de la *Música fúnebre* se refiere entonces a la resurrección, la del Señor, y la del "Beatus vir". El fruto de esta "hermenéutica" mozartiana de la muerte desemboca en la nueva creación, en la resurrección de los muertos.

¿Podemos concluir, a partir de estos datos, cuál fue la "intención" de Mozart al componer la *Música fúnebre masónica*? No, por cierto. Pero sí podemos afirmar, al menos, A) que la obra en cuestión "pide", desde sus propios elementos musicales, una interpretación teológica; B) que ella nos revela que en el pensamiento creador de Mozart está viva la experiencia de la redención cristiana, y, por lo tanto, la experiencia central de la fe; C) que estamos en presencia de una "teología" cristiana de la muerte cuya exploración hermenéutica nos puede ayudar a profundizar nuestra propia teología.

NOTAS

1. Cf. DE NYS, Carl, "Mozart, musicien de l'incarnation", en *Études*, enero 1991 (3741), p. 73.
2. BARTH, Karl. *Die kirchliche Dogmatik*, III, 3, Zurich 1950, ps. 337-339.
3. BALTHASAR, H.U. von. *Neue Zuercher Zeitung*, 13-11-1955.
4. LABBÉ, Y. "Existence, histoire et discours", en *NRT*, n° 6 (1980), p. 811.
5. "Mozart, comment l'entendez-vous?". Conversación de P. Barbaud con C. Maupomé, *France-Musique*, 29-V-1983.
6. HOCQUARD, Jean-Victor. *Mozart. musique de vérité*, Paris, 1996.
7. TOMATIS, Alfred. *Pourquoi Mozart?*, Fixot, 1991, ps. 81-82.
8. GHEERBRANT, Alain. *L'Expédition Orénoque-Amazone*, Paris, 1952, ps. 308-309.
9. EVDOKIMOV, Paul. *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, Paris, 1972, p. 65.
10. BARTH, Karl. *Wolfgang Amadeus Mozart*, Bienne, 1969, p. 27.
11. BARTH, K. *Die kirchliche Dogmatik*, III, 3, Zurich, 1950, ps. 337-339.
12. BALTHASAR, H.U. von. *Gloria. Estética teológica*, I, Milano, 1985, ps. 64-65.
13. HOCQUARD, Jean-Victor. *Mozart. musique de vérité*, Paris, 1996, ps. 46-47.
14. MASSIN, J. et B. W. A. *Mozart. biographie, histoire des oeuvres*, Paris, 1970, p. 1.000.



EJEMPLOS MUSICALES

The image displays two musical examples, K.317 and K.477, in G major (one sharp). Both are in treble clef and 3/4 time. Example K.317 is labeled '1. a' and shows a melodic line with a bracket above it and a dashed box below it. Example K.477 shows a similar melodic line with a dashed box below it and an arrow pointing from the dashed box in K.317 to the dashed box in K.477, indicating a comparison or relationship between the two passages.

K.321

2.a

K.477

2.b

Be - a - tus vir

Salmo 50 - Ritual exequias

3

K.477

Mi - se - re - re me-i De - us

Secundum magnam miseri- cor-diam tu - am

4

se - pul - tus est

K317 = K477

do mayor

“IO SONO UNA FORZA DEL PASSATO...”¹

AZUCENA ADELINA FRABOSCHI

*“Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.”*²

Pasado... que inevitablemente nos pone ante el presente. Ésta es sólo una de las muchas polarizaciones entre las que transcurren el pensamiento, los sentimientos, las obras y, finalmente, la vida de Pier Paolo Pasolini. Pero bien podemos tomarla como punto de partida para salir al encuentro de una serie de binomios de opuestos, cada uno de los cuales guarda conexión con los demás: la barbarie ↔ la civilización, el mito ↔ la razón laica, lo sacro ↔ la religión, lo visceral y emotivo ↔ el racionalismo iluminista, el campo ↔ la ciudad, el subproletariado ↔ la burguesía, el Tercer mundo ↔ la sociedad capitalista y de consumo... En todos estos binomios el primer término siempre dice relación de anterioridad, de pasado, casi podríamos decir de momento primitivo con respecto al segundo. Y el segundo es un presente contra el que Pasolini reacciona con todas sus fuerzas, en todos los frentes, por todos los medios.

Por todos los medios. También a través del cine. Conocido en Italia por su producción literaria, fructífera y laureada, muchas veces debió explicar este paso suyo de la literatura al cine –que, en el tiempo, coincide con sus primeros trabajos sobre la tragedia griega³–, medio de expresión que fue ocupando un espacio cada vez más grande en su vida, como lo manifestara en una entrevista a Oswald Stack:

“La pasión, que había adquirido la forma de un gran amor por la litera-

¹ Este artículo continúa y complementa a otro trabajo nuestro, “*Medea*, de Pasolini, por Pasolini”, a publicarse en STYLOS (UCA, Fac. de Filosofía y Letras). 1998; 7.

² Fragmento de Pasolini, que pone en boca de Orson Welles en *La ricotta*, y que ha sido muy citado e incluso autocitado, según refiere Massimo Fusillo (*La Grecia secondo Pasolini*. Mito e cinema. Firenze: La Nuova Italia, 1996. p. 6).

³ En 1959, cuando ya ha realizado trabajos de guionista en varias películas, y acaricia la idea de su propio *film* –*Accattone*, en 1961– trabaja en una traducción de la *Orestíada*, que será representada por el Teatro Popular Italiano de Vittorio Gasman en mayo de 1960, en el Teatro griego de Taormina.

tura y por la vida, gradualmente se despojó del amor por la literatura y se transformó en lo que realmente era: en una pasión por la vida [...]. ¿Cómo ha sucedido? Estudiando el cine como sistema de signos, he llegado a la conclusión de que es un lenguaje no convencional y no simbólico diferente a la lengua escrita y hablada, y que no expresa la realidad a través de los símbolos, sino por medio de la misma realidad. **El cine es un lenguaje que expresa la realidad con la realidad.**"⁴

Esta opción no significa la renuncia a la escritura –como lo prueban sus libros de poesía y los ensayos de temática diversa que publica ininterrumpidamente, año tras año, y los artículos de revistas y periódicos aparecidos hasta el 30 de octubre de 1975, dos días antes de su trágica muerte, o su novela inconclusa *Petróleo*–. Pero de aquí en más Pasolini hablará de la realidad, con la realidad.

Sus primeras películas, *Accattone* (1961) y *Mamma Roma* (1962), describen al subproletariado de Roma y al mundo pequeño-burgués. Posteriormente aborda la temática religiosa, en algún caso de una manera muy particular (*La ricotta*⁵, episodio de *Rogopag*, en 1963; *El Evangelio según San Mateo*, en 1965), sin dejar por ello de ocuparse de los subproletarios y de los campesinos en *La rabia* (1963); también están presentes sus tesis sobre el poder y la ideología en películas como *Uccellacci e uccellini* (1965).

En los años subsiguientes se suman otros títulos y, en 1967, tenemos *Edipo rey*, al que seguirán, entre otros, *Teorema* (1968), de contenido religioso en el sentir de Pasolini⁶, *Medea* (1970) y, en el mismo año, los *Apuntes para una*

⁴ NALDINI, NICO. *Pier Paolo Pasolini*. Traducción de Mercedes de Corral. Barcelona: Circe, 1992. p. 214.

⁵ Toca el tema de la Pasión de Cristo y la muerte del buen ladrón, quien en realidad muere por una indigestión de requesón. Pasolini es acusado de irreverencia a la religión, y en su autodefensa dice: "Cada cultura está siempre entretrejida de supervivencias. En el caso que ahora nos ocupa, lo que sobrevive son aquellos famosos dos mil años de *imitatio Christi*, aquel irracionalismo religioso. Ya no tienen sentido, pertenecen a otro mundo, negado, rechazado, superado: y, sin embargo, sobreviven. **Son elementos históricamente muertos, pero humanamente vivos, de los que estamos compuestos.**" (Ibíd., p. 241). Mito vs. razón, sacro vs. religión; finalmente, pasado vs. presente. Binomios de opuestos, aunque coexistan.

⁶ "La sociedad industrial se ha formado en una total contradicción con la sociedad anterior, la **civilización campesina** (representada en la película por la criada), la cual poseía como algo propio el sentimiento de lo sagrado. Sucesivamente, este sentimiento de lo sagrado se ha encontrado unido a las instituciones eclesíásticas, y a veces ha degenerado hasta la crueldad, sobre todo cuando está alienado

Orestíada africana.

En 1971 filma la primera de las películas que integran la por él llamada “Trilogía de la vida”⁷: *El Decamerón*, a la que se sumarán *Los cuentos de Canterbury* (1972) y *Las mil y una noches* (1974), trilogía de la que abjurará en junio de 1975. Su última película, también de ese año, es *Saló o los 120 días de Sodoma*.

Esta somera enumeración de algunos títulos en la filmografía de Pasolini nos permite distribuirlos en cuatro etapas: la primera, de carácter testimonial y fuerte impronta marxista⁸, gira en torno a un mundo marginal, el subproletariado, el habitante de las afueras de las grandes ciudades, y su contrapartida, la pequeña burguesía; la segunda, que marca un alejamiento de Gramsci⁹, se refiere al sentido de lo sacro, de lo mítico; la tercera, la “Trilogía de la vida”, tiene como protagonista “la corporalidad popular”, en términos del propio Pasolini¹⁰, y la

por el poder. En todo caso, el sentimiento de lo sagrado estaba enraizado en el centro de la vida humana. La civilización burguesa lo ha perdido. ¿Y con qué ha sustituido este sentimiento de lo sagrado, después de la pérdida? Con la ideología del bienestar y del poder.” (Ibíd., p. 291). Un misterioso desconocido llega, mensajero divino que, al relacionarse con cada uno de los miembros de la casa, los desestabiliza, los conmueve, los saca de su cómoda y falsa seguridad, los confronta con su verdadera realidad. Y nuevamente presentes los binomios pasolinianos: sociedad industrial ↔ civilización campesina, lo sacro ↔ la religión como ideología del bienestar y del poder.

⁷ “Después he hecho este grupo que llamo ‘trilogía de la vida’, es decir, las películas sobre la corporalidad humana y sobre el sexo. Estas películas son bastante fáciles, y las he hecho para oponer al presente consumista un pasado recientísimo donde el cuerpo humano y las relaciones humanas eran todavía reales.” (Ibíd., p. 318).

⁸ “Mis primeras películas fueron inspiradas por Gramsci. El fundador del partido comunista italiano. Fue el mayor teórico marxista de Italia. Quería un arte popular destinado a un pueblo ideal.” (Declaraciones de Pasolini en Utrecht, 1970, traídas por el film “Pier Paolo Pasolini”, de Philo Bregstein).

⁹ “A principios de la década del 60 Italia entró en el dominio del neocapitalismo. Por eso en Italia también surgió una cultura masiva. Mientras filmaba perdí fe en la ilusión gramsciana de llegar al pueblo. Éste se convirtió en la masa. Mis películas eran para consumo masivo. Instintivamente rechacé la idea, imaginaba que no había nada peor que producir cosas que en un estilo alienado serían consumidas en masa, lo cual rechacé.” (Ibíd.).

¹⁰ En 1972, en un congreso celebrado en Bolonia sobre “Erotismo, destrucción, mercancía”, Pasolini dice: “En un momento de profunda crisis cultural (a finales de los años sesenta) que ha llevado (y lleva) incluso a pensar en el final de la cultura [...] me ha parecido que la única realidad preservada era la del cuerpo... De este modo la protagonista de mis películas ha sido la corporalidad popular.” (Ibíd., p. 334). Posteriormente Pasolini abjura de la trilogía: “A decir verdad, en la *Trilogía de la vida* no representaba cuerpos y órganos sexuales de nuestro tiempo, sino los del pasado [...]. El degradante presente quedaba compensado por la supervivencia objetiva del pasado o por la posibili-

última, *Saló*, es una reflexión sobre el poder a partir de la sexualidad¹¹.

Hemos escogido a *Medea* para presentar, a propósito de ese *film* pero siempre en relación con otros y, en definitiva, con la vida y el pensamiento de Pier Paolo, algunos aspectos –binomios de opuestos– de la misma subrayados por su director, quien así se refiere a ella:

“En *Medea* he reproducido todos los temas de las películas anteriores. [...] En cuanto a la *pièce* de Eurípides, me he limitado simplemente a sacar alguna cita¹². Curiosamente, esta obra se apoya en una base “teórica”, de historia de las religiones: M. Eliade¹³, Frazer, Lévy-Bruhl, obras de etnología y de antropología modernas.

Medea es la oposición del universo arcaico, hierático, clerical, al mundo de Jasón, un mundo que, en cambio, es racional y pragmático. Jasón es el héroe actual (la *mens momentanea*) que no sólo ha perdido el sentido metafísico, sino que además no se plantea cuestiones de ese tipo. Es el “técnico” abúlico, cuya búsqueda va dirigida exclusivamente al éxito. [...] Opuesto a la otra civilización, a la raza del “espíritu”, hace estallar una tragedia espantosa. Todo el drama se basa en esta contraposición de dos “culturas”, en la irreductibilidad recíproca de dos civilizaciones. [...]

Medea [...] se excluye a sí misma, lleva consigo su propia tragedia. Medea, debemos recordarlo, ha llegado al máximo de la integración: ¿cuál es la causa profunda de esta autoexclusión de Medea? Una especie de conversión al revés. [...]

En medio de su maravillosa historia de amor con Jasón, **Medea tiene un sueño, un sueño regresivo que la hace volver a sus propios orígenes. Y este sueño es el que le da el valor para matar a sus hijos. En este sueño se ha remontado a los “arquetipos” de su vida. Ve los sacrifi-**

dad, por consiguiente, de volver a evocarlo. Pero hoy la degeneración de los cuerpos y de los sexos ha cobrado efecto retroactivo. [...] su modo de ser de entonces queda, desde el presente, desprovisto de valor.” (*Cartas luteranas*. Valladolid: Trotta, 1997. p. 62).

¹¹ “Yo filmo el fascismo en su dimensión sexual, represión y perversión sexuales, para demostrar cuáles son las perversiones de una sociedad que se considera libre, pero que, por el contrario, está dominada por fuerzas oscuras.” (Palabras de Pasolini recordadas por Ma. Antonietta Macciocchi, en *Pier Paolo Pasolini*, de Philo Bregstein).

¹² En rigor de verdad, son varias las citas, y no pocas de ellas corresponden a escenas claves para el desarrollo del drama, como bien lo analiza Fusillo (Ob. cit.).

¹³ Explícitamente Pasolini dice haberse inspirado en la *Historia de las religiones* de Mircea Eliade, pero también ha utilizado, del mismo autor, *Lo sagrado y lo profano*, y hay expresiones del guión cinematográfico de *Medea* que guardan gran similitud con la obra de Eliade.

cios humanos que se celebraban en aquella época, y esa visión la estimula. Pero le hago soñar el delito del mismo modo que lo representa Eurípides.

Podría ser perfectamente la historia de un pueblo del Tercer Mundo, de un pueblo africano, por ejemplo, que viviera la misma catástrofe poniéndose en contacto con la civilización occidental materialista. Por otra parte, **en la irreligiosidad, en la ausencia de toda metafísica, Jasón llega a ser el nexo con nuestra historia moderna.** Al principio, cuando era niño, Jasón veía en el centauro a un animal fabuloso, lleno de poesía. Después, conforme iba pasando el tiempo, el centauro se convirtió en razonador y sabio, y acabó siendo un hombre igual que Jasón. Al final, los dos centauros se superponen, pero no por ello se anulan. La superación es una ilusión. Nada se pierde.”¹⁴

Ya desde su inicio la película presenta dos mundos, dos tiempos, dos culturas que configuran una oposición imposible de conciliar. Y éste es, en prieta síntesis, el tema y el drama de la *Medea* de Pasolini.

Dos mundos: por un lado está el mundo de Jasón, inicialmente Jolcos, ciudad lacustre, y luego la griega Corinto; por otro, la bárbara Cólquida, el mundo de Medea.

En la ciudad a orillas de una laguna, cercana a un río y al mar, transcurre la infancia de Jasón bajo la tutela del Centauro, quien lo instruye y lo forma. No es casual la presencia del agua en este paisaje: su movilidad habla de inestabilidad, su fluidez evoca una dirección rectilínea y un tiempo cuyo progreso implica alejamiento sin retorno, por contraposición a lo que sucede en la pedregosa tierra de Medea, donde la actividad agrícola muestra a un pueblo sedentario, que se mueve en sentido circular y cuya vida transcurre en un tiempo cíclico. Las jóvenes campesinas, mientras realizan su trabajo, cantan una canción que habla de esta polaridad:

**“Nosotros conocemos los viñedos pero no el mar,
nosotros conocemos los campos de ajo y arvejas y no el mar.
Y él viene del mar, y él viene del mar.”**

(Escena 32)

Las primeras escenas de la película muestran el contrapunto de la educación progresivamente racionalizadora de Jasón (Escenas 1 a 15, en el guión cinematográfico).

¹⁴ De una entrevista realizada por Jean Duflot. En: NALDINI, NICO. Ob. cit., p. 307-8.

gráfico) por un lado, y la aparición de Medea cumplimentando un rito solar –que incluye el sacrificio humano–, vinculado con la fertilidad de la tierra (Escenas 12 a 21), por el otro. Pasolini da a la cámara un valor descriptivo, documental, con sobreabundancia de primeros planos, en las secuencias del mundo de la maga.

Dos mundos. También **dos tiempos**, lineal el uno, cíclico el otro. Tal vez por eso, en tanto Jasón aparece niño primero, adolescente luego y finalmente hombre, Medea es atemporal, no se advierten en ella los cambios de la edad⁵. También por eso, promediando el *film*, las acciones de Medea se reiterarán por duplicación (el sueño anticipatorio de la venganza, el del diálogo con Jasón y la muerte de Glauca, y su ulterior realización, con leves pero significativas variaciones entre lo onírico y lo real), subrayando el efecto de circularidad del tiempo. También dentro del primer sueño se advierte el desdoblamiento de su protagonista, quien se contempla en el paisaje de su pasado, se reconoce y recupera su identidad¹⁶, perdida en el presente. Los binomios de opuestos pasolinianos no faltan.

Finalmente, **dos culturas** –en manera alguna desvinculadas de los mundos, y de los tiempos– en las que **la sacralidad y el misterio de la naturaleza**¹⁷, que Pasolini vinculará con el **mito** de los tiempos arcaicos, puros –los tiempos de Medea–, se opondrán a lo que el cineasta concibe como una **racionalización** (propia de la historia, y de la religión institucionalizada) que, según él, desacraliza y desnaturaliza la realidad, y al hombre¹⁸, a Jasón.

Esta oposición entre el mito y la razón, entre lo sacro y la religión, entre el pasado y el presente, entre realidad y naturaleza, es la “clave” de Pasolini: de su pensamiento, de su sentir, de su preocupación vital, de su trabajo. Clave comple-

¹⁵ “Il mondo della Colchide è infatti immerso in un’atemporalità mitica, o, meglio, in una temporalità ciclica, che rinnova ogni anno i riti di fecondazione della terra.” (FUSILLO, M. Ob. cit., p. 161).

¹⁶ En la Escena 71, en el inicio del primer sueño, Medea se ve en Cólquida, contemplando un sacrificio humano ritual. El sueño continúa en Corinto, donde narra a sus doncellas sus planes de venganza, y luego se suceden escenas mágicas que la confirman en sus designios.

¹⁷ “Ma essere è naturale? No, a me non sembra, anzi a me sembra che sia portentoso, misterioso e, semmai assolutamente innaturale.” (da *Essere è naturale?*, 1967. En: FUSILLO, M. Ob. cit., p. 131, n. 15).

¹⁸ “Il barbaro non ha bisogno di illusioni *per vivere, ossia per esprimersi*. Ma dal momento in cui comincia a vivere la realtà come contemplazione [...] e quindi ne inventa la successività e la spazio-temporalità, egli scopre la storia, cioè l’illusione [...], l’inautenticità: l’alienazione prima contadina e poi piccolo-borghese” (da *Tabella*, 1971. En: FUSILLO, M. *Ibid.*)

ja, presente bajo diversas formas y nombres en su vida y en su obra. Así lo advertimos cuando, refiriéndose a su relación con la realidad, dice Pier Paolo en 1969:

“Yo la llamo **sacralidad**, y de una forma esquemática y elemental la puedo sintetizar así: **mi incapacidad de ver en la naturaleza la naturaleza**. [...] A mí todo me parece revestido por una especie de luz relevante, especial, que por eso es mejor definir como sagrada. Y esto determina mi estilo, mi técnica [en relación con su labor de director cinematográfico].”¹⁹

Por eso, cuando comenzó a rodar *Accattone*, dijo: “Yo prefiero trabajar con actores escogidos en la vida, al azar, es decir, escogidos por todo lo que me parece que expresan sin ellos saberlo: con no profesionales. **El actor profesional está demasiado obsesionado por lo natural y por el adorno superfluo**. Ahora bien, **yo odio lo natural** (que por otra parte el actor exagera en general por miedo a no expresar los matices), detesto, en el arte, todo lo que tiene que ver con el naturalismo.”²⁰ Se trata del contraste entre la realidad que trasunta un misterio, la realidad con profundidad (los no profesionales, “escogidos por todo lo que me parece que expresan sin ellos saberlo”), y lo natural, la realidad que es sólo “superficie”. Comentando su *Medea* y a propósito de esto –que hemos llamado “binomios de opuestos”–, dirá:

“En mis filmes no me sirvo de representaciones. Si quiero enseñar un árbol, enseñe un árbol de verdad. Con los actores hago igual. Cada uno es él mismo.”

Y “para hacerlo, el director trabajaba con unas cuantas notas por todo guión, improvisando cada escena para ver lo que la Callas y los demás actores podían llevar a cabo en una determinada circunstancia dramática. Muchas veces no había ensayo, únicamente una discusión preliminar antes de empezar el rodaje y, a menudo, la primera filmación era la definitiva.”²¹

En la entrevista de Jean Duflot, años más tarde, subrayará:

¹⁹ NALDINI, N. Ob. cit., p. 308.

²⁰ *Ibid.*, p. 221.

²¹ ARDOIN, JOHN; FITZGERALD, GERALD. Ob. cit., p. 257.

“Doy una gran importancia a los rostros²², porque con ellos es imposible engañar: la cámara revela su realidad más íntima...”²³

También en los *Apuntes para una Orestíada Africana*, luego de repasar con la filmadora los personajes de un mercado de aldea, la muy primitiva Kasalu, comenta:

“Esta gente metida en sus tareas cotidianas y en su vida diaria tendría que ser la protagonista de mi película, la *Orestíada Africana*. Son ellos justamente quienes, **por ser tan reales, tienen dentro de sí el momento místico y sagrado** que les hace decir, por ejemplo, frases como ésta: “Dios, si éste es tu nombre, si deseas que con este nombre te invoque, he medido todas las cosas: yo no conozco más que a ti, quien me puede disolver realmente la pesadilla que llevo dentro del corazón.”

Una y otra vez insiste Pasolini en esta identificación de lo real con lo sagrado²⁴, identificación a primera vista ajena al ateísmo que dice sustentar. Éste es otro de los conflictos de su personalidad, de su vida, de su tiempo... de nuestro tiempo. Hacia los quince años, y coincidentemente con sus primeras experiencias sexuales (que son homosexuales), Pasolini pierde la fe religiosa, comulga por última vez urgido por su prima y, a partir de entonces, “ni siquiera pude concebir la posibilidad de creer en Dios”²⁵. Pero el **ateísmo proclamado de Pier Paolo Pasolini coexistirá a lo largo de toda su vida con un sentimiento religioso muy profundo**, verdadera “nostalgia de Dios” que motivará reflexiones y escritos sobre la Iglesia Católica, poemas religiosos²⁶ y proyectos cinematográficos acariciados durante años, de los que concretará *El Evangelio según Mateo*, en tanto que la historia de San Pablo será demorada por diversas circunstancias, hasta ser finalmente abandonada.

²² Piero Tosi, diseñador de vestuario en *Medea*, dice al respecto: “María confiaba en Pasolini, pero no se sentía a gusto en los primeros planos, y en cambio a él le encantaban porque le fascinaba el rostro de María, tan semejante a una máscara.” (Ibid., p. 258).

²³ NALDINI, N. Ob. cit., p. 249.

²⁴ “**Todo es santo**, todo es santo, todo es santo. **No hay nada natural en la naturaleza**, muchacho, tenlo bien presente. Cuando la naturaleza te parezca natural, todo habrá terminado –y comenzará algo distinto–. ¡Adiós cielo, adiós mar!” (*Medea*. Escena 7)

²⁵ NALDINI, N. Ob. cit., p. 21.

²⁶ *El ruiseñor de la Iglesia Católica; La religión de mi tiempo; Transhumanar y organizar*, entre otros.

Ese ateísmo proclamado, y ese sentimiento religioso vivido (otro binomio de opuestos), le hacen decir, ya en 1947:

“Y no tengo ningún propósito, por ahora, de aliviarme de esta abyección mía [la homosexualidad], porque sé que el único modo de hacerlo sería uno solo y definitivo: una crisis de tipo religioso, cuya amenaza se perfila continuamente en el horizonte tan perfectamente laico de mi vida.”²⁷

Situación que define con mayor exactitud en los *Cuadernos rojos* (autobiográficos) del mismo año: **“Yo más que laico, irreligioso, estoy continuamente ocupado en una interminable crisis religiosa.”** Precisamente es esta crisis, y el sentimiento religioso que la alienta y que Pasolini no se atreve, no quiere negar, lo que palpita en toda su obra, agónicamente.

Tal es así que hacia 1962 escribe a Lucio Caruso, de la CITTADILLA CRISTIANA de Asís, sobre su proyecto de filmar el *Evangelio según San Mateo*:

“Traducirlo fielmente a imágenes, sin ninguna omisión o añadido al relato. También los diálogos deberían ser rigurosamente los de San Mateo... Diciéndolo con palabras muy sencillas y pobres: **yo no creo que Cristo sea hijo de Dios, porque no soy creyente, al menos conscientemente. Pero creo que Cristo es divino: es decir, creo que en él la humanidad es tan profunda, rigurosa, ideal, que va más allá de los términos comunes de la humanidad.** Querría que mi película pudiera ser proyectada el día de Pascua en todos los cines parroquiales de Italia y del mundo.”²⁸

Otra vez la insoslayable presencia religiosa en la vida de Pasolini: no la niega. Y se aboca a considerar los criterios que regirán la realización de la película. Escribe al poeta Evgueni Evtusenko:

“Querría que tú hicieras el papel de Cristo en mi película *El Evangelio según San Mateo*. [...] ¿Qué cómo se me ha ocurrido la idea? Tal vez sepas que yo, al no ser un director... serio, no busco mis intérpretes entre los actores: hasta ahora, para mis películas subproletarias, los he

²⁷ NALDINI, NICO. Ob. cit., p. 110.

²⁸ *Ibíd.*, p. 244.

encontrado, como decimos en Italia, “en la calle”.

Para Cristo, no podía ser suficiente un “hombre de la calle”: a la inocente expresividad de la naturaleza, era necesario añadir la luz de la razón. Y entonces he pensado en los poetas.”²⁹

Naturaleza y razón, que en producciones suyas anteriores y ulteriores se contraponen de manera irreconciliable, en Cristo se exigen recíprocamente, pero con un enfoque muy peculiar: “El *Evangelio* deberá estar basado en la pura poesía, **no en una visión racionalista, marxista de la historia; deberá ser ‘fruto de una furiosa oleada irracionalista’.**”³⁰ Reitera entonces Pasolini su concepción de los tiempos primeros de la religión como un mito irracional, fuerte e invasivo de la realidad presente. Y, a quienes buscan tras la realización de esta su obra una conversión religiosa, les dice:

“No hablemos de arrepentimientos, de conversiones, por favor... [...]. Leyendo todo lo que he producido, siempre había implícita una tendencia al Evangelio, desde mi primera poesía del 1942, donde había un Cristo que se identificaba en un hijo que hablaba con su madre en un imaginario día de Pascua y el hijo acababa diciendo: ‘Cristo es oscura luz’. Por tanto, **es un tema muy antiguo de mi vida que he retomado, y lo he retomado en un momento de regresión irracional [...].**”³¹

En 1970, año de la filmación de *Medea*, todavía sueña con filmar la historia de Pablo, de la que dice a mosén Cordero: “De hecho, aquí se cuenta la historia de **dos Pablos: el santo** [que pertenecería al período arcaico, puro, místico, del Cristianismo] **y el cura** [perteneciente ya al momento posterior, racionalista, de una Iglesia institucionalizada]. Y, evidentemente, hay una contradicción en lo siguiente: yo estoy totalmente a favor del santo, mientras que evidentemente no soy muy indulgente con el cura. Pero creo que **la Iglesia, con Pablo VI, ha llegado a tener el valor de condenar todo el clericalismo, y por tanto también a sí misma en cuanto tal** (en el sentido de sus términos prácticos y temporales)...”³². Otra vez la distinción entre lo que él considera genuino, lo primitivo, la santidad, y lo que ve como un falseamiento que se produce a través del paso del tiempo por la racionalización y la institucionalización, la Iglesia. Y

²⁹ *Ibíd.*, p. 245.

³⁰ *Ibíd.*

³¹ *Ibíd.*, p. 245–6.

³² *Ibíd.*, p. 305.

sigue trabajando en el proyecto.

En 1974 insiste en su proyecto de hacer una película sobre San Pablo:

“Ahora el contenido de la película es algo violentísimo, como nunca se ha hecho, contra la Iglesia y contra el Vaticano, porque hago **un San Pablo doble**, es decir, esquizofrénico, netamente dividido en dos: uno es el **santo** (evidentemente San Pablo tuvo una experiencia mística –lo cual se ve claramente en las cartas– y también auténtica), el otro, en cambio, es el **cura**, ex fariseo, que recupera sus condiciones culturales anteriores y será el fundador de la Iglesia. Como tal lo condeno; como místico está bien, es una experiencia mística como otras, respetable, no la juzgo, pero en cambio, lo condeno violentamente como fundador de la Iglesia, con todos los elementos negativos de la Iglesia ya preparados: la sexofobia, el antifeminismo, la organización, las colectas, el triunfalismo, el moralismo. [...] Me preguntarás que por qué hago precisamente en este momento una película tan espantosamente negativa y polémica contra la Iglesia. La hago porque precisamente el papa Pablo ha pronunciado en estos días un discurso de contrición terrible, ¿lo has leído? [...]. Dice claramente que la sociedad ya no necesita a la Iglesia, el poder ya no necesita a la Iglesia, la sociedad provee por sí misma a sus necesidades, y entonces, ¿dónde interviene la Iglesia?, ¿cuáles son las intervenciones que la Iglesia puede hacer en favor de alguien? En suma, la Iglesia está aislada [...] y por eso hay una crisis de vocaciones, ya no hay curas; es un discurso de una ruina trágica. [...]. Lo que me da rabia es esto: ahora que el poder burgués la excluye con tanto cinismo después de haberse apoyado en ella durante un siglo (contradictoriamente, porque la burguesía no es religiosa, pero le era útil, y por tanto se ha apoyado en el Vaticano y ha justificado sus delitos, sus imperialismos, sus genocidios, sus explotaciones, con la coartada del Vaticano); [...] la Iglesia debería cambiar radicalmente de política y pasarse decididamente a la oposición. De esta forma, convertida en religión verdadera, debería oponerse con violencia al poder [...], ahora me da más rabia que calle en un momento en el que debería hablar.”³³

Pasolini extrema aquí su posición: la experiencia mística, con su irracionalidad y, por consiguiente, su arcaísmo, encuentra cabida en el sentimiento religioso que lo acompaña; pero hay en él un rechazo creciente por la Iglesia, en tanto le significa una institución ligada a un poder que la acariciaba y que ya no la

³³ En una entrevista con Gidéon Bachmann. En: NALDINI, N. Ob. cit., p. 349.

necesita. Sin embargo, todavía clama por una Iglesia, “religión verdadera”, que tenga protagonismo, pero no ya junto al poder sino enfrentada a él: “Evidentemente, esta violencia mía contra la Iglesia es profundamente religiosa, en cuanto acuso a San Pablo de haber fundado una Iglesia en lugar de una religión. No revivo el mito de San Pablo, lo destruyo.”³⁴ La película se llamaría *Blasfemia*. Pero en el transcurso del mismo año renuncia definitivamente a su concreción.

Después de su muerte, en el documental filmado por Philo Bregstein que lleva por título *Pier Paolo Pasolini, Ma. Antonietta Macciocchi* –escritora militante del Partido Comunista– dirá, refiriéndose a la relación de Pasolini con la religiosidad en ocasión del estreno de *El Evangelio según San Mateo*:

“El Evangelio según San Mateo provocó un escándalo entre los intelectuales jacobinos de París, quienes vieron una película sobre el Evangelio como el acto de una persona católica arcaica que no tenía nada que ver con la nueva era. Acompañé a Pasolini a este linchamiento. Prácticamente cosecha escándalos diciendo: “Soy escandaloso porque establezco una relación, un cordón umbilical entre la verdad y lo sagrado.” Lo que significa que su idea es que dentro de la verdad hay una forma de santidad. Que la vida es sagrada. Cuando filma los rostros del proletariado en el sur de Italia, Argelia, Palestina, la imagen permanece mucho tiempo. Es el carácter místico de los rostros lo que se enfatiza. Este Cristo que echa a los comerciantes del Templo. El que maldice, el que tiene aversión por la sociedad, se transforma en una suerte de predicador contra la sociedad del desperdicio, del robo. De los complots políticos e incesante falsificación. Quiere reactualizar a este Cristo mientras lo deja en su era, entre sus apóstoles.”

De alguna forma esta declaración resume el pensamiento de Pasolini, en cuanto a su visión –mejor aún, su vivencia– de la naturaleza como una realidad profundamente sagrada (inasible y mítica por consiguiente) y ontológicamente verdadera (ajena por tanto a toda racionalización y manipulación), y en cuanto a su peculiar experiencia de los dos tiempos y planos (pasado y presente) de la realidad y su articulación (“Quiere reactualizar a este Cristo mientras lo deja en

³⁴ *Ibíd.*, p. 350.

su era”³⁵).

Mas como lo dijera el propio Pasolini en el guión de *Medea* (Escena 15): para los tiempos de Eurípides –el siglo de las luces griego, ese racionalista siglo V a.C., el tiempo de Jasón– pero también nuestros tiempos, para nuestra sociedad

“[...] los Dioses son mentiras, los cultos, locuras, sólo fueron inventados por la civilización agrícola, etc. Ahora **hay que sustituir la metafísica por algo; este algo es el éxito terrenal**. El éxito se obtiene a través del escepticismo y la técnica.”

En efecto, y volviendo a *Medea*, estas afirmaciones clausuran los primeros tiempos, el pasado, la infancia del joven Jasón, y abren una nueva etapa de su vida. Ya no más las explicaciones míticas, el asombro ante la naturaleza, el sentido de lo sacro; tampoco el Centauro que lo educó tendrá a sus ojos la figura característica (mitad hombre, mitad caballo). Ahora, un nuevo Centauro en figura humana le enseña que todo aquello eran mentiras, y le propone una empresa bien concreta, positiva, racional y técnica: la conquista del trono que le pertenece. Y Jasón se lanza al mar.

Sin embargo, después de su encuentro y de sus amores con Medea, cuando se apresta a dejarla por un matrimonio de conveniencia (es un “hombre práctico”), Jasón recibe la visita del Centauro... no, de ambos Centauros, el mítico de la infancia con su figura y su silencio (“**Él no habla, por supuesto, porque su lógica es tan distinta de la nuestra que no se entendería... Pero puedo hablar yo por él.**”, dice el Centauro Nuevo), y el otro, racional y con apariencia humana. Y este último le dice:

“Conociste dos [Centauros]: **uno sagrado, cuando eras niño, otro desacralizado, cuando fuiste adulto. Pero lo que es sagrado se conserva junto a su nueva forma desconsagrada.** ¡Y henos aquí, uno al

³⁵ De hecho, eso es lo que hará con la figura de San Pablo en su guión cinematográfico: “Las ‘preguntas’ que los evangelizados dirigirán a San Pablo serán preguntas de hombres modernos [...] formuladas con un lenguaje típico de nuestros días; las ‘respuestas’ de San Pablo, en cambio, serán las que son: es decir, exclusivamente religiosas, y además formuladas con el lenguaje típico de San Pablo, universal y eterno, pero extemporáneo (en sentido estricto).” (PASOLINI, P.P. *San Pablo*. Madrid: Ultramar, 1982. p. 11).

lado del otro!”³⁶

Fusillo, a propósito de este pasaje de la película, habla de la utopía de Pasolini, que no consistiría en una imposible vuelta al pasado, sino en la coexistencia del pasado con sus valores de sacralidad, de inmediatez, de realidad, con el presente burgués industrializado, consumista, laico y mediatizado.³⁷ Similar tesis encontramos en *Apuntes para una Orestíada africana*³⁸, proyecto cinematográfico diez años posterior a la traducción que de la misma obra hiciera para Gasman y su compañía de teatro. En diálogo con los estudiantes africanos negros de la Universidad de Roma, les plantea la idea de la película y les dice:

“PASOLINI: –Antes que nada, tengo que decirles por qué escogí hacer la *Orestíada* de Esquilo en el África actual. La razón principal y profunda es ésta: me parece reconocer algunas analogías entre la situación de la *Orestíada* y el África de hoy. Sobre todo desde el punto de vista de la transformación de las Erinias³⁹ en Euménides⁴⁰. Es decir que me parece que la civilización tribal africana se asemeja a la antigua civilización griega. Y el descubrimiento que Orestes hace con la democracia que él mismo lleva a su patria, que sería Argos en la tragedia y África en nuestra película, es en cierta forma el descubrimiento que a últimas fechas ha hecho África de la democracia. Las primeras dos preguntas que quisiera hacerles son éstas: ¿Creen que esta película la podría filmar en el África actual, es decir, 1970? ¿O sería más bien, más justo, adaptar la película y filmarla en el África de 1960, es decir, en el que prácticamente la mayor parte de los estados africanos conquistaron su independencia?

ALUMNO: –Según mi criterio, esta película tendrá mucho valor, si se adaptara a los años 60, porque el África actual se está volviendo muy moderna, se está pareciendo mucho a Europa, está perdiendo su

³⁶ Guión cinematográfico de *Medea*, Escena 69.

³⁷ “Pasolini non propone un ritorno al mondo barbarico, in opposizione al capitalismo tecnologico [...]; la sua utopia è la coesistenza fra i due poli psichici visualizzata in questa scena dai due Centauri e dal parlare dell’uno in nome dell’altro.” (FUSILLO, M. Ob. cit., p. 137).

³⁸ Fusillo trae el dato de una obra mayor, *Appunti per un poema sul Terzo Mondo*, que constaría de cinco bloques ambientados en India, África negra, Países Árabes, Sudamérica y los barrios negros en Estados Unidos, y de la que formaría parte, precisamente la segunda parte, esta *Orestíada*. (Ibíd., p. 234–5).

³⁹ Diosas a las que corresponde el castigo contra quienes han vertido la propia sangre, es decir, la de consanguíneos. Son diosas vengativas, divinidades del terror ancestral.

⁴⁰ Divinidades benévolas.

propio carácter típico africano.”

Ya la respuesta del alumno, en 1970, habla del carácter utópico del planteo pasoliniano: la coexistencia a modo de síntesis no se ha dado, el pasado mágico de África está desapareciendo ante la cultura europea, ante sus parámetros de vida, ante la civilización de la industrialización y el consumo. Pero el propio Pier Paolo lo dice, continuando su búsqueda de paisajes y de rostros:

“Lo terrible de África es su soledad. Las formas monstruosas que puede asumir su naturaleza, el silencio profundo, y temeroso. La irracionalidad es animal. Las Furias son las diosas del momento animal del hombre. Incluso esta leona herida podría ser una furia perdida en su dolor. Las Furias de la *Orestíada* de Esquilo están destinadas a desaparecer. Y con ellas desaparece también el mundo ancestral, antiguo. En mi película está destinada a desaparecer con ellas una parte del África antigua.”

Y sin embargo, insiste. Después de haber buscado por el centro de África, en pueblitos perdidos y aún primitivos su ambientación de la ciudad de Argos, muestra otro panorama de increíbles pinceladas:

“Ésta es Kampala, la capital de Uganda, que podría representar la anti-gua, moderna ciudad de Atenas. Aquí Orestes está frente al templo de Apolo. ¿Cómo representaré metafóricamente en mi película la *Orestíada Africana* el templo de Apolo? Lo representaré como una Universidad. Y para ser precisos, la *Universidad de Dar Es Salaam*, que vista de lejos nos muestra de inmediato inconfundibles rasgos de semejanza con las típicas universidades anglosajonas neocapitalistas. El aspecto externo del diseño es elegante y seguro, la organización interna la hace una típica universidad, como se ven muchas en África negra. **Éstas, repito, se catalogan en un modelo neocapitalista progresista, y son las sedes de la futura inteligencia local de la cultura del saber de la nación africana. Ellas representan todas las contradicciones internas de las jóvenes naciones africanas. Estamos en la biblioteca del “College”. Y estas contradicciones de las que hablaba están ejemplificadas aquí. De hecho, vean esta lápida en la biblioteca. En ella dice que esta institución se debe a la ayuda del pueblo y del gobierno de la República Popular China. Pero en los libros que se muestran en las vitrinas de la biblioteca, encontramos otra alternativa: la alternativa neocapitalista y sajona. *Cómo enseñar el inglés, Introducción a la enseñanza...* Libros para docentes de historia del oeste de África, *La educación social del adolescente...* Como verán, todos los libros informativos. *Cuentos para niños africanos.* De**

historia: *Julio César, Los nuevos africanos, Hombres de la ciudad y hombres de la tribu, El nacimiento del nacionalismo en el África Central*. Poemas que evidentemente están en dialecto suahili o de Kenia. Y nuevas gramáticas. Y también algún libro sobre Rusia, sobre Jesucristo, sobre la educación americana...”

Y nuevamente en conversación con los universitarios de Roma, Pasolini vuelve sobre las polarizaciones que le son tan caras:

PASOLINI: –De esta primera respuesta, me parece que Uds. enfatizaron el hecho de que viniendo, como Orestes, a un mundo moderno, conocerán cosas nuevas y positivas, en cierta forma. **¿Pero están seguros de que todo lo que conocen en el mundo occidental sea completamente positivo, y lo que dejaron no?**

ALUMNO: –No creo que sea un elemento negativo lo que dejamos. Nuestra semejanza con Orestes es más bien, digamos, formal; no es que vengamos a descubrir un mundo mejor, descubrimos un mundo nuevo.

.....

PASOLINI: –Y ahora quisiera preguntarles si el no dejarse llevar por la civilización consumista occidental moderna podría estar apoyado en el hecho de ser justamente africano, es decir, de **oponer el conocimiento del mundo occidental al ánimo original** que hace que las cosas que él [Orestes] aprende no se conviertan en nociones consumistas, sino que sean nociones personales, reales.

ALUMNO: –No creo haber comprendido muy bien la pregunta. Lo que él ha aprendido, por ejemplo, nos ayuda a profundizar en los conocimientos antiguos.

PASOLINI: –Esto me lleva a una segunda pregunta. **La película termina con la transformación de las Furias en Euménides y ésta es una especie de síntesis.** ¿Cómo se podría representar la transformación de las Furias en Euménides?

ALUMNO: –No sé, esta transformación de una cosa en otra, no creo que se pueda obtener completamente... es decir, existe uno u otro. Existirá siempre, según yo, porque el africano es fundamentalmente un hombre así. Posee una vida interior muy profunda, un espíritu muy profundo, y si Ud. habla de Furias que se transforman en Euménides, se podrá crear probablemente algún tipo de Euménides sin que las Furias desaparezcan... completamente. Creo que será bastante difícil.”

Las Erinias africanas –ese mundo irracional, mágico, mítico finalmente, mundo del pasado– no pueden transformarse en Euménides (¿europeas?) significativas de un “África moderna, independiente, libre”. Pasolini insiste en una

síntesis imposible.

“Estamos en la tribu Wa-gogo, una de las tantas tribus que forman parte del conjunto nacional de Tanzania, y tomé esta danza. Una danza de tiempos antiguos, por así decir. Digamos que hasta hace pocos años éste era un rito con significados precisos, religiosos, quizás cosmogónicos. Ahora, como se ve, la gente Wa-gogo hace estas cosas en donde antes hacía en serio sus ritos, las repite, las repite pero con alegría, para divertirse, sacando sus gestos, sus movimientos con su antiguo significado sagrado, y los repite casi por alegría. **Aquí tenemos una metáfora de lo que podría ser la transformación de las Furias en Euménides.**”

Pero las palabras con que cierra su *Orestíada* –sugestivamente acompañadas, según nos dice Fusillo, por las notas de un canto de la revolución rusa– constituyen un final abierto:

“Aquí las últimas tomas para una conclusión. El nuevo mundo está establecido. El poder de decidir su propio destino, al menos formalmente, está en las manos del pueblo. **Las antiguas divinidades primordiales coexisten con el nuevo mundo de la razón y de la libertad.** ¿Cómo concluir? Pues bien, **la última conclusión no existe, está suspendida.** Una nueva nación ha nacido. Sus problemas son infinitos. Pero los problemas no se resuelven, se viven. Y la vida es lenta. El avanzar hacia el futuro no tiene solución de continuidad. El trabajo de un pueblo no conoce ni retórica ni indulgencia. Su futuro está en el ansia de futuro. Y su ansia es una gran paciencia.”

África arcaica y África moderna. Pasolini ya no puede afirmar su coexistencia futura, ni ensayar una síntesis concebida al modo de la aparición de los dos Centauros ante la mirada única de Jasón, que es sólo una mirada, y no la realidad.

Realidad que se impone. Jasón ha dejado atrás un mundo, el mítico mundo de su infancia, su pasado, para aventurarse e instalarse en el desacralizado mundo de su edad adulta, en el racionalista Siglo de Oro griego, en su presente. Y Medea, que por seguirlo se alejara de su mágica tierra Cólquida, no pudo abandonar el mundo sagrado al que pertenecía, ni vivir ahora en el de Jasón.

A lo largo de la película la mujer bárbara ha ido dejando atrás –en el espacio, en el tiempo, en el silencio– lo “sagrado”:

“[La música sacra⁴¹, que acompañara la presencia de Medea hasta la aparición de Jasón, para luego callar], parece resurgir, pero se desvanece en seguida o cae de golpe. Señal de que **lo que Medea desesperadamente intenta –reconstruir su relación sagrada con la realidad– no lo logra** ⁴²; no puede lograrlo más.”⁴³

La hechicera ha huido con Jasón, luego de haber sacrificado a su propio hermano para cubrir su retirada. Los aventureros han acampado sin más trámite, y Medea se aleja de ellos enrostrándoles no haber realizado el rito consagratorio del lugar⁴⁴, y dirigiéndose a la naturaleza pronuncia una invocación:

“¡Aaah! ¡Háblame, tierra, hazme sentir tu voz! ¡No recuerdo más tu voz!
¡Háblame, sol!
¿Dónde está el punto desde el cual puedo escuchar vuestras voces?
Háblame, tierra; háblame, sol.
¿Tal vez os estáis perdiendo para no regresar más?
¡No siento más lo que decís!
¡Tú, hierba, háblame! ¡Tú, piedra, háblame! ¿Dónde está tu sentido, tierra? ¿Dónde te reencuentro? ¿Dónde está la unión que te ligaba con el sol?
¡Toco la tierra con los pies y no la reconozco!
¡Miro el sol con los ojos y no lo reconozco!”

El silencio de un mundo que ya no parecen habitar los dioses... El extrañamiento de Medea, que el diálogo con su doncella (Escena 62D) subraya:

“DONCELLA: ... Perdóname, pero hablo así con la esperanza de ayudarte, de ayudarte empujándote...
MEDEA: ¡A las obras de magia! Hace más de diez años que estoy lejos

⁴¹ En la Escena 43 del guión cinematográfico Pasolini dice: “Hay que señalar que una música sagrada (cantos gregorianos o algo semejante) acompaña siempre la presencia de Medea, de manera estrictamente funcional.” En la película misma no será ya la música gregoriana, sino música sagrada tibetana.

⁴² “Para los modernos desprovistos de religiosidad, el Cosmos se ha vuelto opaco, inerte, mudo: no transmite ningún mensaje, no es portador de ninguna ‘clave’.” (ELIADE, MIRCEA. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1967. p. 172).

⁴³ Escena 57 del guión.

⁴⁴ “No se puede acampar así, al acaso; es necesario antes dirigirse a los dioses, rogarles: consagrar el lugar, porque cada lugar donde el hombre planta sus tiendas es sagrado, repite la creación del cosmos, se vuelve un *centro*: y este centro debe ser marcado por una piedra, un árbol; por una marca cualquiera, *sagrada*.” (Guión de *Medea*, Escena 57).

de mi país...

DONCELLA: Pero tú sigues siendo la que eras...

MEDEA: No. Ya soy otra criatura. He olvidado todo. Lo que era realidad ahora ya no lo es más.

DONCELLA: Pero, tal vez, si tú quisieras, podrías recordar a tu Dios...

MEDEA: No.

... Tal vez tengas razón. Sigo siendo la que era. Un vaso lleno de una sabiduría ajena."

Jasón ha abandonado a Medea, y la doncella urge a su señora para que no se resigne a tal pérdida. La maga arguye que hace años que está lejos de su país, y ciertamente no se refiere al lugar físico (como lo entiende la criada) sino al arcaico mundo mítico, donde la hechicería es posible y está cargada de un sentido religioso: es un poder misterioso que surge del conocimiento de los secretos de los dioses. Por eso, cuando la doncella le dice: "Pero tú sigues siendo la que eras...", la respuesta nos remite a la afirmación opuesta: "No. Ya soy otra criatura." Y Medea amplía la referencia, siempre dentro del esquema de los binomios pasolinianos: "Lo que era realidad ahora ya no lo es más". Porque ha olvidado todo. Esa realidad –realidad sacra, mítica– sólo lo era para Medea en cuanto conocida y vivida por ella⁴⁵; el paso al mundo desconsagrado, racionalizado, de Jasón, la ha vaciado de su mundo, de su realidad, y por eso no oye, no ve, no reconoce. Ni siquiera es ella misma. En la continuidad del diálogo, y estableciendo otra polarización cuyo primer término es el olvido de todo, la doncella da la razón de cuanto sucede: "[...] podrías recordar a tu Dios". La conclusión de Medea, elíptica, reúne todos los elementos: por la evocación de su dios recupera su identidad, se reconoce como la que era, "un vaso lleno de una sabiduría ajena". No la sabiduría racional de los griegos, sino la sabiduría mágica de los antiguos, la que interroga a los dioses y escucha a la mítica naturaleza.

Vendrán luego los sueños en los que Medea se reencuentra con sus orígenes, con el dios Sol, con los ritos agrarios, con "los arquetipos de su vida". Y aún en el presente, vive el pasado: por eso su venganza –la muerte de Glauca–, es mágica, y por eso la muerte de los hijos asume las características de un acto

⁴⁵ No significa esto que la sacralidad del mundo fuera sólo una vivencia subjetiva de la princesa cólquida; en rigor de verdad, ella podía tener dicha vivencia porque la realidad era tal. Una vez más la influencia de Mircea Eliade ha orientado las reflexiones de Pasolini: "Lo sagrado es lo real por excelencia, y a la vez, potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad. El deseo del hombre religioso de vivir en lo *sagrado* equivale, de hecho, a su afán de situarse en la realidad objetiva, de no dejarse paralizar por la realidad sin fin de las experiencias puramente subjetivas, de vivir en un mundo real y eficiente y no en una ilusión." (*Lo sagrado y lo profano*, p. 33)

ritual por el que pretende sustraerlos al presente –ese mundo de Jasón en el que no podrían vivir–, en el contexto de una esperada resurrección, propia de los tiempos cíclicos de su cultura arcaica.

“Lo que impulsa a matar a Medea no es la venganza, ni el odio ni la pasión. Sus acciones locas y criminales quieren significar **la evasión de un mundo que no es el suyo y en el cual no puede seguir viviendo**. Para los que son como Medea, la muerte no es un fin sino el preludio de un renacer en otro mundo. Y es esta fe la que la hace matar a sus hijos para que puedan volver regenerados. **Jasón, que lucha por conseguir la riqueza y el poder, se queda con los valores de un mundo caótico.**”⁴⁶

Mundos y tiempos a los que alude Pasolini en un artículo que publicara el 31 de diciembre de 1942 en la revista ARCHITRAVE⁴⁷, y que titula “Filología y moral”:

“Si ahora en muchas partes –y además privadamente– se advierte la falta de una madura y gran civilización que nos recoja, nosotros **podremos volver a encontrar esta civilización en sus orígenes lejanos e inmutables [...]**, entre los gestos, que desde hace siglos no cambian, de los hombres ingenuos [los campesinos].”⁴⁸

Finalmente, siempre el pasado, la tradición.

*“Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.”*

APOSTILLA SOBRE PASOLINI Y LA MÚSICA

La música fue siempre muy importante para Pier Paolo. En 1944 tomó clases de violín con una amiga, Pina Kalč, con la que organizaba tertulias musicales, y Naldini nos trae alguna nota de esa época, nota en la que ya está presente un binomio de opuestos:

“El *Siciliano* era lo que más me interesaba, porque le había dado un

⁴⁶ ARDOIN, JOHN; FITZGERALD, GERALD. Ob. cit., p. 262.

⁴⁷ Revista de la GUF, Grupo Universitario Fascista.

⁴⁸ NALDINI, N. Ob. cit., p. 47.

contenido [...]: **una lucha cantada impasiblemente entre la Carne y el Cielo**, entre algunas notas bajas, veladas, cálidas y algunas notas agudas, nítidas y abstractas.”⁴⁹

Escribe por entonces un *Estudio sobre las sonatas de Bach*, donde vincula la música con la literatura. Años después traba amistad con Elsa Morante, dueña de una excelente colección de discos en los que hurgará Pasolini para escoger el comentario musical de sus películas, contando siempre con el valioso asesoramiento de Elsa.

En su primer película, *Accattone*, el trasfondo estará dado por Bach, y el cineasta explica así su elección:

“*La Pasión según San Mateo* de Bach, en el momento de la pelea de *Accattone*, asume esta función estética. Se produce una especie de contaminación entre la fealdad, la violencia de la situación y lo sublime musical. [...] La música se dirige al espectador y lo pone en guardia, le hace comprender que no se encuentra ante una pelea de estilo neorrealista, folklórico, sino ante una lucha épica que desemboca en lo sagrado, en lo religioso.”⁵⁰

Pero en una única escena del *film* se hace presente el blue *St. James Infirmary*, de Primrose. Curiosa mezcla, mas no singular, pues reiteradamente Pasolini hará uso de un recurso similar en sus películas. Para *El Evangelio según San Mateo*, y siempre con la ayuda de Morante, escogerá música de Mozart, Bach y Leős Janáček.⁵¹

En *Medea*, y en las otras dos películas de temas tomados de los trágicos griegos, *Edipo rey* y los *Apuntes para una Orestíada africana*, hay una ¿exótica? y elaborada elección de la música. Fusillo⁵² subraya en *Edipo* lo que llama “el tema de la madre”, el Adagio inicial del *Cuarteto de las Disonancias* (K 465, en Do mayor), de Mozart, única presencia occidental en medio de música folclórica rumana y balcánica, y melodías japonesas. Duarte Mimoso-Ruiz, en un intere-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 222.

⁵¹ *Ibid.*, p. 348.

⁵² Fusillo, M. *Ob. cit.*, p. 40.

sante estudio sobre el tratamiento filmico que hace Pasolini de la tragedia⁵³, dice:

“Précisément, les données sur l’utilisation de musiques provenant de différents horizons géographiques et culturels soulignent la volonté du cinéaste de s’écarter des schémas de l’héritage classique au profit d’une récréation esthétique où préside un ‘magma stylistique’, un amalgame poétique.”⁵⁴

En los *Apuntes para una Orestíada africana* nos sorprende una idea que narra el propio Pasolini:

“Pero una idea repentina me obliga a interrumpir esta especie de cuento. Contando con ese estilo sin estilo que es el estilo de los documentales y de las notas, la idea es ésta: hacer que canten o más bien que reciten la *Orestíada*. Que la canten, con precisión en el estilo jazz –es decir, como cantantes actores– de los americanos negros. Esto no carece de significado, porque si los cantantes actores negros de América se presentan para filmar en África una película sobre el renacimiento africano, esto no se puede presentar evidentemente sin un significado. De hecho, está bien claro para todos que veinte millones de proletarios negros de América son líderes de cualquier movimiento revolucionario en el Tercer Mundo.”

También en *Medea* encontramos una amalgama de músicas de diverso origen, según lo hemos mencionado en nuestro anterior trabajo sobre esta película de Pasolini:

“Creo que se trata no sólo de un criterio estético, sino también ideológico: en *Medea*, la música sagrada tibetana ilustra el mundo religioso de la hechicera en Cólquida, música iraní acompaña la danza de Jasón con los jóvenes en Corinto, en un mundo civilizado, racional, un canto búlgaro es la canción de las mujeres cólquidas que profetizan la llegada de Jasón, la música japonesa se hace presente en la escena del infanticidio (apta, por su carácter exótico, para acompañar el rito que cumple Medea); en ningún caso se trata de música occidental contemporánea, ni culta ni popular, sino de música tradicional, de pueblos del Tercer Mundo de la década del 60, o de música campesina, o de mile-

⁵³ MIMOSO-RUIZ, DUARTE. “La transposition filmique de la tragédie chez Pasolini”. PALLAS. 1992; 38: 57-67.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

naria música exótica. Por otra parte, recordemos que la música indicada por Pasolini en su guión cinematográfico –indicación no llevada a cabo en la filmación misma– era el canto gregoriano, música sacra por antonomasia, que debía acompañar a Medea, o agobiarla con su silencio.”⁵⁵

Es la música del pasado. Pero también en la elección de la protagonista de su película –a la *Medea* nos referimos– Pasolini tiene vuelta su mirada hacia el pasado, generando nuevos binomios de opuestos. Medea es María Callas⁵⁶, quien en 1970 fue la cantante que en 1953, en el Festival de Mayo florentino, exhumara la ópera de Cherubini mereciendo críticas como la de Teodoro Celli, en el **CORRIERE LOMBARDO**:

“Anoche María Meneghini Callas fue Medea. Su actuación fue sorprendente. Una gran cantante y una actriz trágica de notable poder, aportó a la hechicera un matiz siniestro de la voz, ferozmente intenso en el registro más bajo, y terriblemente penetrante en el más elevado. Pero también exhibió tonos desgarradores que expresaron a Medea la amante, y conmovedores para Medea la madre. En resumen, sobrepasó las notas, y alcanzó directamente el carácter monumental de la leyenda, y la manifestó con devoción y humilde fidelidad al compositor.”⁵⁷

Y a ella escoge el cineasta para recrear la Medea, en una película en la que no cantará una sola nota. *Medea* es, ahora, el **canto silencioso de María Callas**. Como es silenciosa la música que Pasolini nunca escribió:

*“Ebbene, ti confiderò, prima di lasciarti,
che io vorrei essere scrittore di musica,
vivere con degli strumenti*

⁵⁵ FRABOSCHI, AZUCENA ADELINA. “*Medea*, de Pasolini, por Pasolini”, ya citada, n. 41.

⁵⁶ “He pensado en seguida en Medea sabiendo que el personaje sería ella. A veces escribo el guión sin saber quién será el actor. En este caso sabía que sería ella y, por tanto, siempre he calibrado mi guión en función de la Callas. Así pues, ha sido muy importante en la creación del personaje... Es decir, esta barbarie que se halla en su interior más profundo, que se exterioriza en sus ojos, en sus rasgos, pero que no se manifiesta directamente, al contrario, su superficie es casi tersa; en suma, los diez años pasados en Corinto serían un poco la vida de la Callas. **Ella proviene de un mundo campesino, griego, agrario, y después se ha educado para una civilización burguesa.** Así pues, en cierto sentido he tratado de concentrar en su personaje lo que ella es, en su compleja totalidad.” (NALDINI, N. Ob. cit., p. 309).

⁵⁷ En: MENEGHINI, GIOVANNI BATTISTA. *Mi mujer, María Callas*. Buenos Aires: Javier Vergara, 1984. p. 149.

*dentro la torre di Viterbo che non riesco a comprare,
.....
e li comporre musica,
l'unica azione espressiva
forse, alta, e indefinibile come le azioni della realtà.*⁵⁸

⁵⁸ FUSILLO, M. Ob. cit., p. 28.

DEUTSCHE SINGAKADEMIE COMUNICACION

GUILLERMO STAMPONI

En 1845, con la primera audición completa de *La creación* de Haydn, comienza a manifestarse en el seno de la comunidad alemana en la Argentina un marcado interés por el desarrollo de la actividad coral. Tal inquietud es puesta en evidencia con la fundación, en menos de una década, de cuatro sociedades musicales: Germania (1855), Teutonia (1861), Deutsche Singakademie (1862) y Concordia (1863).

La presente comunicación constituye una reseña histórica de la tercera de ellas, procurando su ubicación temporal, la mención de figuras representativas y el enunciado de parte de su repertorio.

Creada el 12 de octubre de 1862 por Carius, Fischer, Karl Keil, David Krutisch y Siegmund Niebuhr, la Deutsche Singakademie (Academia Alemana de Canto) ofreció su primer concierto el 19 de diciembre de dicho año. En noviembre de 1865 se inauguró el Coliseum, donde estableció su sede hasta que en enero de 1885 anunció la prosecución de los ensayos en la Societâ Unione Operai Italiani. Entretanto, dos hechos provocaron la interrupción de actividades: en 1871 la epidemia de fiebre amarilla y en 1874 la rebelión mitrista.

Disponiendo en 1866 de un coro de 61 integrantes y una orquesta de 40, el repertorio de la etapa inicial incluyó el *Stabat Mater* de Rossini, la cantata *Lobgesang* de Mendelssohn y el *Requiem* de Mozart.

En un artículo que le dedicó por su vigésimo aniversario, *El Mundo Artístico* consignaba que, a la fecha, había contado en calidad de directores a Karl Keil, Beck, Hans Bussmeyer, Panizza, Levy, Carius y Pietro Melani (designado en 1881). Enzo Valenti Ferro menciona como sucesores de éstos a Ernesto Drangosch (c. 1906) y N. Pachaly.

Sobresaliente fue el aporte de la solista Bertha Behrens de Krutisch. En el plano instrumental, dado que también organizó ese tipo de veladas, merecen citarse al pianista Clementino Del Ponte (conciertos de Mendelssohn y Schumann) y a Felice Lebano, en arpa.

Denominada en 1913 **Academia Alemana y Austríaca de Canto**, actuó en el Colón el 4 de octubre de 1918: a las órdenes de C. Pereyra, estrenó de éste la *Gran Misa* y el *Salve María*, con Hina Spani y el concurso del Coro Estable del teatro, el del Instituto Fontova y el Coro Ruso.

Durante 1920-25 fue conducida por Siegfried Prager. De tal período es la celebración, en el Teatro Cervantes el 11 de noviembre de 1922, del Primer Festival de Canto Alemán, en el que intervino con *Zigeunerleben* de Schumann.

El 28 de septiembre de 1927 asumió la dirección Joseph Reuter, quien había sido organista en la iglesia de Longford, Irlanda.

En 1930 realizó presentaciones en la Sala de la Wagneriana con el nombre de **Deutsche Konzert-Gesellschaft. Singakademie Buenos Aires**, acompañada por las orquestas de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires y de la APO, interpretando *El Paraíso y la Peri* (Schumann) y la *Missa solemnis* (Schubert). Fueron solistas Juana Schnauder (soprano), Edith Guyer-Honegger (mez-

zo/contralto), Carlos Rodríguez y Simón Schneider (tenores) y Ricardo Hicken (barítono).

Una nueva actuación en nuestro primer coliseo tuvo lugar el 21 de noviembre de 1950, oportunidad en la que ejecutó el *Oratorio de Navidad* de J.S. Bach con Olga Chelavine, Agnes Widor, Virgilio Tavini, Angel Mattiello y la Orquesta Sinfónica del Sindicato Argentino de Músicos.

El 20 de octubre de 1952 se presentó en el Teatro Odeón, interpretando *La creación* de Haydn. Es éste el último concierto de la entidad citado por Juan Pedro Franze, quien sostiene que "Reuter luego se retiró y la Singakademie se disolvió".

Sus nueve décadas estimativas de existencia comportan, sin duda, la expresión espontánea de una de las principales colectividades y un enriquecimiento de la vida musical de Buenos Aires.



Bibliografía

Alemann, Peter. "Una tradición alemana: el canto en coro", en *Presencia alemana en la Argentina*, Buenos Aires, Manrique Zago, 1992, ps. 168/169.

"Capital y Provincias", en *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 18-I-1885, N° 195, p. 305/306.

"Crónica", en *La Gaceta Musical*, Buenos Aires, 11-XII-1887, ps. 6/7.

Franze, Juan Pedro. "Josef Reuter 75 Jahre alt". *Freie Presse*, Buenos Aires, 2-VII-1976.

Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Beta, 1961.

"Un aniversario", en *El Mundo Artístico*, Buenos Aires, 5-XI-1882, N° 80, p. 210.

Valenti Ferro, Enzo. *100 años de música en Buenos Aires*, Buenos Aires, Gaglianone, 1992.

Programas de concierto de la entidad.

**ÍNDICE DE LA REVISTA DEL
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"
(1977-1997)**

ESTEBAN SACCHI

La Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" se crea en 1977 con el objetivo de hacer públicos documentos inéditos pertenecientes a dicho Instituto, trabajos de investigación que se llevan a cabo en su seno y colaboraciones de profesores de la Universidad Católica Argentina y de especialistas locales y extranjeros. Ha sido dirigida por la Lic. Raquel Arana entre 1977 y 1979 y por la Dra. Carmen García Muñoz desde 1981 hasta la actualidad. El Consejo de Redacción ha estado integrado por la Dra. Pola Suárez Urtubey y el Lic. Néstor Ramón Ceñal. En los números 2 y 3 colaboraron en su preparación los licenciados María Emilia Vignati, Nerea Valdez, Carlos Rausa y Guillermo Giono. Los 15 números aparecidos a lo largo de los 20 años transcurridos desde su primera edición la convierten en la publicación periódica musicológica de mayor permanencia e importancia del país, en la actualidad única en su tipo.

Entre los más de cien artículos aparecidos hasta el momento constituyen un aporte fundamental la publicación de escritos inéditos y parte del epistolario de Carlos Vega, los catálogos de más de quince compositores argentinos de distinta épocas, entre los que se puede mencionar el definitivo de Alberto Ginastera, el importante número de artículos sobre música argentina y americana y la profusa información sobre la organología aborígen americana.

Para facilitar la búsqueda de información se ha añadido a la serie cronológica numerada de artículos, un listado por autor y otro por materias tratadas.



I. LISTADO CRONOLÓGICO

NÚMERO 1 - 1977

- 1.- Pola Suárez Urtubey. *A manera de prólogo*, 4
- 2.- Carlos Vega. *Acerca del origen de las danzas folklóricas*, 9
- 3.- Carlos Vega. *La formación coreográfica del tango argentino*, 11
- 4.- Carlos Vega. *El canto de los trovadores en una historia integral de la música*, 20
- 5.- *Epistolario de Carlos Vega* (Ordenado, clasificado y transcripto por la Lic. Delia S. de Kiguel), 33

NÚMERO 2 - 1978

- 6.- R. A. [Raquel Arana]. *Cien años de la ciencia del Folklore*, 4
- 7.- Carlos Vega. *La obra del Obispo Martínez Compañón*, 7
- 8.- Gerardo Huseby. *Creación y transmisión oral: algunas reflexiones*, 18
- 9.- Yolanda M. Velo de Pítari. *Los cantos de carnaval en el Valle de Santa María*, 24
- 10.- Pola Suárez Urtubey. *La patología musical en la obra de José Ingenieros*, 31
- 11.- José J. A. Alfaro del Valle. *Lo musical en San Isidoro de Sevilla [I]*, 39

12.- *Epistolario de Carlos Vega*, 49

NÚMERO 3 - 1979

13.- Carlos Vega. *Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos*, 4

14.- Carlos Vega. *Colección de música popular peruana*, 17

15.- M. E. Vignati. *Fuentes bibliográficas de la música aborigen argentina*, 44

16.- J. A. Alfaro del Valle. *Lo musical en San Isidoro de Sevilla (II)*, 55

17.- Guillermo Giono. *Los timbales en la cultura Nazca*, 79

18.- *Epistolario de Carlos Vega*, 88

NÚMERO 4 - 1981

19.- Pola Suárez Urtubey. *Antecedentes de la etnomusicología de Tierra del Fuego*, 7

20.- Carmen García Muñoz. *Aproximación a la obra de Juan de Araujo*, 25

21.- Ana María Locatelli de Pérgamo. *Etnomusicología. Metodología, aplicación y resultados*, 66

22.- Juan Ángel Sozio. *Los fonoproductores (Contribución al estudio de la organología musical)*, 83

23.- Ricardo Daniel Salton. *El bandoneón*, 90

NÚMERO 5 - 1982

- 24.- Pola Suárez Urtubey. *La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires ro-sista*, 7
- 25.- Rubén Pérez Bugallo. *Un caso de folklore urbano: las comparsas salteñas*, 31
- 26.- Adriana Fontana. *El órgano en la argentina-Época colonial y s. XIX*, 49
- 27.- Dolores de Durañona y Vedia. *El buque fantasma de Richard Wagner-Génesis literaria e interpretativa*, 51
- 28.- Luis J. Aduriz. *Arte y pensamiento actual*, 61
- 29.- Marcela Hidalgo/Omar García Brunelli/Ricardo Sal-ton. *Una aproximación al estudio de la música popular urbana*, 69

NÚMERO 6 - 1985

- 30.- Carlos Vega. *La música de los trovadores*, 5
- 31.- Irma Ruiz. *Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco central*, 35
- 32.- Carmen García Muñoz. *Floro Ugarte (1884-1975)*, 79
- 33.- Pola Suárez Urtubey. *La musicografía después de Ca-seros (I)*, 89

NÚMERO 7 - 1986

- 34.- Carmen García Muñoz. *Pascual De Rogatis (1880-1980)*, 7
- 35.- Carmen García Muñoz. *Julián Aguirre (1868-1924)*, 19
- 36.- Pola Suárez Urtubey. *La musicografía después de Caseros (II)*, 45
- 37.- Néstor Ramón Ceñal. *José María Castro (1892-1964)*, 75
- 38.- Néstor Ramón Ceñal. *Roberto Caamaño (1923)*, 95

- 39.- Carmen García Muñoz. *Apuntes para una historia de la música argentina. I. Los compositores nacidos entre 1860 y 1890. La música de cámara*, 109
- 40.- Pola Suárez Urtubey. *Alberto Ginastera (1916-1983)*, 137

NÚMERO 8 - 1987

- 41.- La dirección, *1966-1986*, 7
- 42.- Carlos Vega. *La música en el siglo XIII*, 9
- 43.- Guillermo Scarabino. *Juan Carlos Paz y el "Grupo Renovación"*, 23
- 44.- Carmen García Muñoz. *Materiales para el estudio de la música colonial americana. La obra de Tomás de Torrejón y Velazco, Roque Ceruti y José de Orejón y Aparicio*, 33
- 45.- Juan Ángel Sozio. *Consideraciones acerca de la definición y rango de pertinencia de la Ciencia Acústica*, 57
- 46.- Pola Suárez Urtubey. *Esteban Echeverría, precursor del pensamiento musical argentino*, 65
- 47.- Germán Osvaldo López. *El repertorio argentino de la guitarra de concierto*, 99
- 48.- Carmen García Muñoz. *Marta Lambertini*, 137
- 49.- Carmen García Muñoz. *Bibliografía de Carlos Vega*, 145

NÚMERO 9 - 1988

- 50.- Roberto Caamaño. *Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano*, 7
- 54.- Ana María Mondolo. *Catálogo clasificado de la obra de Celestino Piaggio*, 79
- 55.- Ercilia Moreno Chá. *El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, 95

- 56.- Fernando Ortega. *Mozart y su Requiem*, 105
- 57.- Silvina Luz Mansilla. *Alfredo Pinto (1891-1968)*, 119
- 58.- Carmen García Muñoz. *Materiales para una historia de la música argentina. Las revistas musicales. "Bibelot"*, 131
- 59.- Ana María Mondolo. *María Teresa Luengo*, 137
- 60.- Carmen García Muñoz. *Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la "Sociedad Nacional de Música" entre 1915 y 1930*, 149

NÚMERO 10 - 1989

- 61.- Roberto Caamaño/C.G.M. [Carmen García Muñoz]. *Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales*, 7
- 62.- Ana María Mondolo/Néstor Ramón Ceñal. *Roberto García Morillo*, 33
- 63.- Carlos Vega. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. I. Los sistemas de clasificación*, 73
- 64.- Clara Inés Cortázar. *Observaciones sobre la modalidad del repertorio trovadoresco*, 141
- 65.- Pola Suárez Urtubey. *Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música*, 157
- 66.- Guillermo Scarabino. *Bases conceptuales de la dirección orquestal*, 201
- 67.- Silvina Luz Mansilla. *Carlos Guastavino*, 229
- 68.- Irma Ruiz. *Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (1ª parte)*, 259
- 69.- Francisco J. Traversa. *Manuel Gómez Carrillo, su "Plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña"*, 273
- 70.- Carlos Vega. *Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina*, 281
- 71.- Ana María Mondolo. *Premios otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires*, 295

- 72.- C.G.M. [Carmen García Muñoz]. *Cartas de Juan Carlos Paz*, 313
- 73.- Ana María Mondolo. *Alfredo L. Schiuma*, 321
- 74.- Carmen García Muñoz. *Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX*, 351

NÚMERO 11 - 1990

- 75.- C.G.M. [Carmen García Muñoz]. *Preludio*, 7
- 76.- Horacio Velazco Suárez. *El barroco americano: permanencia y universalidad*, 9
- 77.- Sofía Carrizo Rueda. *El mestizaje cultural y la poesía colonial americana*, 17
- 78.- Azucena Adelina Fraboschi. *Universidad Católica y evangelización, hoy*, 25
- 79.- Oreste Popescu. *El Padre Pedro de Oñate (1567-1646) y su importancia en la historia del pensamiento económico latinoamericano*, 31
- 80.- Alicia Caffera. *Aporte para una cronología comentada de la evangelización de América*, 39
- 81.- Carmen García Muñoz. *Códices coloniales con música*, 199
- 82.- Carlos Balmaceda. *Guillermo Furlong S. J. Rememoración y meditación*, 219
- 83.- Waldemar Axel Roldán. *Catálogo de los manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio y Concepción (Moxos y Chiquitos), de Bolivia*, 225

NÚMERO 12 - 1992

- 84.- La dirección, *Preludio*, 2
- 85.- Yolanda Velo. *Carta abierta al Prof. Carlos Vega*, 3
- 86.- C.G.M. [Carmen García Muñoz]. *Lauro Ayestarán [homenaje]*, 5

- 87.- Irma Ruiz. *Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2a. parte)*, 7
- 88.- Guillermo Scarabino. *El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones*, 29
- 89.- Leonardo Waisman. *Los "Salve Regina" del Archivo Musical de Chiquitos: Una prueba piloto para la exploración del repertorio*, 69
- 90.- Dinko Cvitanovic. *El siglo XVIII frente a la Edad Media: Feijóo y Torres Villarroel*, 87
- 91.- Héctor Goyena. *Los instrumentos musicales del Museo "Dr. Eduardo Casanova" de Tilcara, Jujuy*, 111
- 92.- Carmen García Muñoz. *Juan José Castro*, 137
- 93.- C.G.M. [Carmen García Muñoz]. *La musicología hispanoamericana: hoy*, 153
- 94.- Omar García Brunelli. *La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana*, 155

NÚMERO 13 - 1995

- 95.- Guillermo Scarabino. *Roberto Caamaño* [homenaje], 1
- 96.- C.G.M. [Carmen García Muñoz]. *Samuel Claro* [homenaje], 3
- 97.- C.G.M. [Carmen García Muñoz]. *La Musicología en la Universidad*, 5
- 98.- Guillermo Scarabino. *Sobre el Prélude à "L'Après-Midi d'un faune" a cien años de su estreno*, 9
- 99.- Carmen García Muñoz. *Luis Gianneo*, 76
- 100.- Pablo Cetta. *Instrumentos de la mente*, 91
- 101.- José Peñín. *21 cartas de Teresa Carreño a Guzmán Blanco*, 106
- 102.- Yolanda Velo. *Fuentes bibliográficas para el estudio de los instrumentos sonoros arqueológicos de la Argentina*, 132
- 103.- Carmen García Muñoz. *Pedro Valenti Costa*, 154
- 104.- Guillermo Stamponi. *El Club de Canto Germania*, 161

NÚMERO 14 - 1995

- 105.- Graciela Rasini. *Rodolfo Bernardo Arizaga*, 1
106.- C.G.M. [Carmen García Muñoz]. *Juan José Castro. Su pensamiento, sus escritos*, 26
107.- Pablo Kohan. *El lenguaje compositivo de Enrique Delfino*, 71
108.- José Felipe Corso. *Haendel: "Julio César". Bosquejo de una estética de la melancolía a partir del aria "V'adoro pupille"*, 87
109.- Eleonora Noga Alberti-Kleinbort. *La tradición poética y musical judeoportuguesa de Amsterdam. Informe de la documentación realizada en Buenos Aires*, 135
110.- Esteban Sacchi. *Felipe Boero*, 151

NÚMERO 15 - 1997

- 111.- Pola Suárez Urtubey. *Paul Groussac en la historia de la musicografía argentina*, 1.
112.- Carlos Vega. *Juan Pedro Esnaola. "El primer gran músico argentino"*, 21.
113.- Clara Cortazar. *Estilos melódicos en el gregoriano*, 55.
114.- Pola Suárez Urtubey. *Esteban Echeverría, el precursor de una conciencia nacional en torno de la música*, 71.
115.- Fernando Ortega. *Hermenéutica teológica de W.A. Mozart*, 79.
116.- Azucena Adelina Fraboschi. *"Io sono una forza del passato"*, 93.
117.- Guillermo Stanponi. *Deutsche Singakademie. Comunicación*, 117.
118.- Esteban Sacchi. *Índice de la Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (1977-1997)*, 121.

II - LISTADO POR AUTOR

- Aduriz, Luis. *Arte y pensamiento actual*. N° 5, 1982, p. 61
- Alberti-Kleinbort, Eleonora Noga. *La tradición poética y musical judeoportuguesa de Amsterdam. Informe de la documentación realizada en Buenos Aires*. N° 14, 1995, p. 135
- Alfaro del Valle, José J.A. *Lo musical en San Isidoro de Sevilla [I]*. N° 2, 1978, p. 39
- - - *Lo musical en San Isidoro de Sevilla (II)*. N° 3, 1979, p. 55
- Arana, Raquel. *Cien años de la ciencia del Folklore*. N° 2, 1978, p. 4
- Balmaceda, Carlos. *Guillermo Furlong S. J. Rememoración y meditación*. N° 11, 1990, p. 219
- Caamaño, Roberto. *Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano*. N° 9, 1988, p. 7
- Caamaño, Roberto/García Muñoz, Carmen. *Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales*. N° 10, 1989, p. 7
- Caffera, Alicia. *Aporte para una cronología comentada de la evangelización de América*. N° 11, 1990, p. 39
- Carrizo Rueda, Sofía. *El mestizaje cultural y la poesía colonial americana*. N° 11, 1990, p. 17
- Ceñal, Néstor Ramón. *José María Castro (1892-1964)*. N° 7, 1986, p. 75
- - - *Roberto Caamaño (1923)*. N° 7, 1986, p. 95
- Ceñal, Néstor Ramón/Mondolo, Ana María. *Roberto García Morillo*. N° 10, 1989, p. 33
- Cetta, Pablo. *Instrumentos de la mente*. N° 13, 1993, p. 91
- Corso, José Felipe. *Haendel: "Julio César". Bosquejo de una estética de la melancolía a partir del aria "V'adoro pupille"*. N° 14, 1995, p. 87
- Cortázar, Clara Inés. *Observaciones sobre la modalidad del repertorio trovadoresco*. N° 10, 1989, p. 141

- - - *Estilos melódicos en el gregoriano*. N° 15, 1997, p. 55
- Cvitanovic, Dinko. *El siglo XVIII frente a la Edad Media: Feijóo y Torres Villarroel*. N° 12, 1992, p. 87
- Durañona y Vedia, Dolores de. *El buque fantasma de Richard Wagner-Génesis literaria e interpretativa*. N° 5, 1982, p. 51
- Epistolario de Carlos Vega* (ordenado, clasificado y transcrito por Delia S. de Kiguel). N° 1, 1977, p. 33
- Epistolario de Carlos Vega*. N° 2, 1978, p. 49
- Epistolario de Carlos Vega*. N° 3, 1979, p. 88
- Fontana, Adriana. *El órgano en la argentina-Época colonial y s. XIX*. N° 5, 1982, p. 49
- Fraboschi, Azucena Adelina. *Universidad Católica y evangelización, hoy*. N° 11, 1990, p. 25
- - - *"Io sono una forza del passato"*. N° 15, 1887, p. 93
- Franze, Juan Pedro. *William Davis. Un maestro de danzas*. N° 9, 1988, p. 35
- García Brunelli, Omar/Hidalgo, Marcela/Salton, Ricardo. *Una aproximación al estudio de la música popular urbana*. N° 5, 1982, p. 69
- García Brunelli, Omar. *La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana*. N° 12, 1992, p. 155
- García Muñoz, Carmen. *Aproximación a la obra de Juan de Araujo*. N° 4, 1981, p. 25
- - - *Floro Ugarte (1884-1975)*. N° 6, 1985, p. 79
- - - *Pascual De Rogatis (1880-1980)*. N° 7, 1986, p. 7
- - - *Julián Aguirre (1868-1924)*. N° 7, 1986, p. 19
- - - *Apuntes para una historia de la música argentina. Los compositores nacidos entre 1860 y 1890. La música de cámara*. N° 7, 1986, p. 109
- - - *Materiales para el estudio de la música colonial americana. La obra de Tomás de Torrejón y Velazco, Roque Ceruti y José de Orejón y Aparicio*. N° 8, 1987, p. 33
- - - *Marta Lambertini*. N° 8, 1987, p. 137
- - - *Bibliografía de Carlos Vega*. N° 8, 1987, p. 145

- - - **Materiales para una historia de la música argentina. Las revistas musicales. "Bibelot".** N° 9, 1988, p. 131
 - - - **Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la "Sociedad Nacional de Música" entre 1915 y 1930.** N° 9, 1988, p. 149
 - - - **Cartas de Juan Carlos Paz.** N° 10, 1989, p. 313
 - - - **Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX.** N° 10, 1989, p. 351
 - - - **Preludio.** N° 11, 1990, p. 7
 - - - **Códices coloniales con música.** N° 11, 1990, p. 199
 - - - **Lauro Ayestarán [homenaje].** N° 12, 1992, p. 5
 - - - **Juan José Castro.** N° 12, 1992, p. 137
 - - - **La musicología hispanoamericana: hoy.** N° 12, 1992, p. 153
 - - - **Samuel Claro [homenaje].** N° 13, 1993, p. 3
 - - - **La Musicología en la Universidad.** N° 13, 1993, p. 5
 - - - **Luis Gianneo.** N° 13, 1993, p. 76
 - - - **Pedro Valenti Costa.** N°13, 1993, p. 154
 - - - **Juan José Castro. Su pensamiento, sus escritos.** N° 14, 1995, p. 26
- García Muñoz, Carmen/Caamaño, Roberto. **Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.** N° 10, 1989, p. 7
- Giono, Guillermo. **Los timbales en la cultura Nazca.** N° 3, 1979, p. 79
- Goyena, Héctor. **Los instrumentos musicales del Museo "Dr. Eduardo Casanova" de Tilcara, Jujuy.** N° 12, 1992, p. 111
- Hidalgo, Marcela/García Brunelli, Omar/Salton, Ricardo. **Una aproximación al estudio de la música popular urbana.** N° 5, 1982, p. 69
- Huseby, Gerardo. **La conmixtura modal en las Cantigas de Santa María;** N° 9, 1988: p. 65
- - - **Creación y transmisión oral: algunas reflexiones.** N° 2, 1978, p. 18

- Kohan, Pablo. **El lenguaje compositivo de Enrique Delfino**. N° 14, 1995, p. 71
- La dirección. **1966-1986**. N° 8, 1987, p. 7
- - - **Preludio**. N°12, 1992, p. 2
- Locatelli de Pérgamo, Ana María. **Etnomusicología. Metodología, aplicación y resultados**. N° 4, 1981, p. 66
- López, Germán Osvaldo. **El repertorio argentino de la guitarra de concierto**. N° 8, 1987, p. 99
- Mansilla, Silvina Luz. **Alfredo Pinto (1891-1968)**. N° 9, 1988, p. 119
- - - **Carlos Guastavino (1912)**. N° 10, 1989, p. 229
- Maragno, Virtú. **Aproximación a la técnica de composición en los "estrechos" de las fugas del "Clave bien temperado" de J. S. Bach**. N° 9, 1988, p. 27
- Mondolo, Ana María. **Catálogo clasificado de la obra de Celestino Piaggio**. N° 9, 1988, p. 79
- - - **María Teresa Luengo**. N° 9, 1988, p. 137
- Mondolo, Ana María/Ceñal, Néstor Ramón. **Roberto García Morillo**. N°10, 1989, p. 33
- Mondolo, Ana María. **Premios otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires**. N° 10, 1989, p. 295
- - - **Alfredo L. Schiuma**. N° 10, 1989, p. 321
- Moreno Chá, Ercilia. **El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"**. N° 9, 1988, p. 95
- Ortega, Fernando. **Mozart y su Requiem**. N° 9, 1988, p. 105
- - - **Hermenéutica teológica de W.A. Mozart**. N° 15, 1997, p. 79
- Peñín, José. **21 cartas de Teresa Carreño a Guzmán Blanco**. N° 13, 1993, p. 106
- Pérez Bugallo, Rubén. **Un caso de folklore urbano: las comparsas salteñas**. N° 5, 1982, p. 31
- Popescu, Oreste. **El Padre Pedro de Oñate (1567-1646) y su importancia en la historia del pensamiento económico latinoamericano**. N° 11, 1990, p. 31
- Rasini, Graciela, **Rodolfo Bernardo Arizaga**. N° 14, 1995, p. 1
- Roldán, Waldemar Axel. **Catálogo de los manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio y Con-**

- cepción (Moxos y Chiquitos), de Bolivia. N° 11, 1990, p. 225*
- Ruiz, Irma. *Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco central. N° 6, 1985, p. 35*
- - - *Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (1ª parte). N° 10, 1989, p. 259*
- - - *Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2a. parte). N° 12, 1992, p. 7*
- Sacchi, Esteban. *Felipe Boero. N° 14, 1995, p. 151*
- - - *Índice de la Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (1977-1997). N° 15, 1997, p. 121*
- Salton, Ricardo Daniel. *El bandoneón. N° 4, 1981, p. 90*
- Salton, Ricardo/Hidalgo, Marcela/García Brunelli, Omar. *Una aproximación al estudio de la música popular urbana. N° 5, 1982, p. 69*
- Scarabino, Guillermo. *Juan Carlos Paz y el "Grupo Renovación". N° 8, 1987, p. 23*
- - - *Bases conceptuales de la dirección orquestal. N° 10, 1989, p. 201*
- - - *El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones. N° 12, 1992, p. 29*
- - - *Sobre el Prélude à "L'Après-Midi d'un faune" a cien años de su estreno. N° 13, 1993, p. 9*
- - - *Roberto Caamaño [homenaje]. N° 13, 1993, p. 1*
- Sozio, Juan Ángel. *Los fonoprodutores (Contribución al estudio de la organología musical). N° 4, 1981, p. 83*
- - - *Consideraciones acerca de la definición y rango de pertinencia de la Ciencia Acústica. N° 8, 1987, p. 57*
- Stamponi, Guillermo. *El Club de Canto Germania. N° 13, 1993: p. 161*
- - - *Deutsche Singakademie. N° 15, 1997, p. 117*
- Suárez Urtubey, Pola. *A manera de prólogo. N° 1, 1977: p. 4*
- - - *La patología musical en la obra de José Ingenieros. N° 2, 1978, p. 31*
- - - *Antecedentes de la etnomusicología de Tierra del Fuego. N° 4, 1981, p. 7*

- - - **La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista.** N° 5, 1982, p. 7
- - - **La musicografía después de Caseros (I).** N° 6, 1985, p. 89
- - - **La musicografía después de Caseros (II).** N° 7, 1986, p. 45
- - - **Alberto Ginastera (1916-1983).** N° 7, 1986, p. 137
- - - **Esteban Echeverría, precursor del pensamiento musical argentino.** N° 8, 1987, p. 65
- - - **Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música.** N° 10, 1989, p. 157
- - - **Paul Groussac en la historia de la musicografía argentina.** N° 15, 1997, p. 1
- - - **Esteban Echeverría, el precursor de una conciencia nacional en torno de la música.** N°15, 1997, p.71
- Traversa, Francisco J. **Manuel Gómez Carrillo, su "Plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña".** N° 10, 1989, p. 273
- Vega, Carlos. **Acerca del origen de las danzas folklóricas.** N° 1, 1977, p. 9
- - - **La formación coreográfica del tango argentino.** N° 1, 1977, p. 11
- - - **El canto de los trovadores en una historia integral de la música.** N° 1, 1977, p. 20
- - - **La obra del Obispo Martínez Compañón.** N° 2, 1978, p. 7
- - - **Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos.** N° 3, 1979, p. 4
- - - **Colección de música popular peruana.** N° 3, 1979, p. 17
- - - **La música de los trovadores.** N° 6, 1985, p. 5
- - - **La música en el siglo XIII.** N° 8, 1987, p. 9
- - - **Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. I. Los sistemas de clasificación.** N° 10, 1989, p. 73
- - - **Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina.** N° 10, 1989, p. 281
- - - **Juan Pedro Esnaola. "El primer gran músico argentino".** N° 15, 1997, p. 21

- Velazco Suárez, Horacio. *El barroco americano: permanencia y universalidad*. N° 11, 1990, p. 9
- Velo de Pítari, Yolanda. *Los cantos de carnaval en el Valle de Santa María*. N° 2, 1978, p. 24
- - - *Carta abierta al Prof. Carlos Vega*. N° 12, 1992, p. 3
- - - *Fuentes bibliográficas para el estudio de los instrumentos sonoros arqueológicos de la Argentina*. N° 13, 1993, p. 132
- Vignati, M. E. *Fuentes bibliográficas de la música aborigen argentina*. N° 3, 1979, p. 44
- Waisman, Leonardo. *Los "Salve Regina" del Archivo Musical de Chiquitos: Una prueba piloto para la exploración del repertorio*. N° 12, 1992, p. 69

III. LISTADO POR MATERIAS

1. TEORÍA, ANÁLISIS, INTERPRETACIÓN

- Alfaro del Valle, José J.A. *Lo musical en San Isidoro de Sevilla [I]*. N° 2, 1978, p. 39
- - - *Lo musical en San Isidoro de Sevilla (II)*. N° 3, 1979, p. 55
- Arana, Raquel. *Cien años de la ciencia del Folklore*. N° 2, 1978, p. 4
- Cortázar, Clara Inés. *Observaciones sobre la modalidad del repertorio trovadoresco*. N° 10, 1989, p. 141
- - - *Estilos melódicos en el gregoriano*. N° 15, 1997, p. 55
- Corso, José Felipe. *Haendel: "Julio César". Bosquejo de una estética de la melancolía a partir del aria "V'adoro pupille"*. N° 14, 1995, p. 87
- Durañona y Vedia, Dolores de. *El buque fantasma de Richard Wagner-Génesis literaria e interpretativa*. N° 5, 1982, p. 51

- Huseby, Gerardo. *Creación y transmisión oral: algunas reflexiones*. N° 2, 1978, p. 18
- - - *La conmixtura modal en las Cantigas de Santa María*. N° 9, 1988, p. 65
- Maragno, Virtú. *Aproximación a la técnica de composición en los "estrechos" de las fugas del "Clave bien temperado" de J. S. Bach*. N° 9, 1988, p. 27
- Ortega, Fernando. *Mozart y su Requiem*. N° 9, 1988, p. 105
- - - *Hermenéutica teológica de W.A. Mozart*. N° 15, 1997, p. 79
- Scarabino, Guillermo. *Bases conceptuales de la dirección orquestal*. N° 10, 1989, p. 201
- - - *El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones*. N° 12, 1992, p. 29
- - - *Sobre el Prélude à "L'Après-Midi d'un faune" a cien años de su estreno*. N° 13, 1993, p. 9
- Sozio, Juan Ángel. *Los fonoprodutores (Contribución al estudio de la organología musical)*. N° 4, 1981, p. 83
- - - *Consideraciones acerca de la definición y rango de pertinencia de la Ciencia Acústica*. N° 8, 1987, p. 57
- Vega, Carlos. *Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos*. N° 3, 1979, p. 4

2. ETNOMUSICOLOGÍA

- Locatelli de Pérgamo, Ana María. *Etnomusicología. Metodología, aplicación y resultados*. N° 4, 1981, p. 66
- Ruiz, Irma. *Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (1ª parte)*. N° 10, 1989, p. 259
- - - *Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (2a. parte)*. N° 12, 1992, p. 7
- Suárez Urtubey, Pola. *Antecedentes de la etnomusicología de Tierra del Fuego*. N° 4, 1981, p. 7
- Vignati, M. E. *Fuentes bibliográficas de la música aborígen argentina*. N° 3, 1979, p. 44

3. FOLKLORE

- Alberti-Kleinbort, Eleonora Noga. *La tradición poética y musical judeoportuguesa de Amsterdam. Informe de la documentación realizada en Buenos Aires.* N° 14, 1995, p. 135
- Arana, Raquel. *Cien años de la ciencia del Folklore.* N° 2, 1978, p. 4
- Huseby, Gerardo. *Creación y transmisión oral: algunas reflexiones.* N° 2, 1978, p. 18
- Pérez Bugallo, Rubén. *Un caso de folklore urbano: las comparsas salteñas.* N° 5, 1982, p. 31
- Traversa, Francisco J. *Manuel Gómez Carrillo, su "Plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña".* N° 10, 1989, p. 273
- Vega, Carlos. *Acerca del origen de las danzas folklóricas.* N° 1, 1977, p. 9
- - - *La obra del Obispo Martínez Compañón.* N° 2, 1978, p. 7
- - - *Colección de música popular peruana.* N° 3, 1979, p. 17
- - - *Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina.* N° 10, 1989, p. 281
- Velo de Pítari, Yolanda. *Los cantos de carnaval en el Valle de Santa María.* N° 2, 1978, p. 24

4. MÚSICA POPULAR

- García Brunelli, Omar. *La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana.* N° 12, 1992, p. 155
- Hidalgo, Marcela/García Brunelli, Omar/Salton, Ricardo. *Una aproximación al estudio de la música popular urbana.* N° 5, 1982, p. 69
- Kohan, Pablo. *El lenguaje compositivo de Enrique Del-fino,* N° 14, 1995, p. 71

Vega, Carlos. *La formación coreográfica del tango argentino*. N° 1, 1977, p. 11
- - - *Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos*. N° 3, 1979, p. 4

5. ORGANOLOGÍA

Caamaño, Roberto. *Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano*. N° 9, 1988, p. 7
Cetta, Pablo. *Instrumentos de la mente*. N° 13, 1993, p. 91
Fontana, Adriana. *El órgano en la argentina-Época colonial y s. XIX*. N° 5, 1982, p. 49
Giono, Guillermo. *Los timbales en la cultura Nazca*. N° 3, 1979, p. 79
Goyena, Héctor. *Los instrumentos musicales del Museo "Dr. Eduardo Casanova" de Tilcara, Jujuy*. N° 12, 1992, p. 111
López, Germán Osvaldo. *El repertorio argentino de la guitarra de concierto*. N° 8, 1987, p. 99
Ruiz, Irma. *Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco central*. N° 6, 1985, p. 35
Salton, Ricardo Daniel. *El bandoneón*. N° 4, 1981, p. 90
Sozio, Juan Ángel. *Los fonoprodutores (Contribución al estudio de la organología musical)*. N° 4, 1981, p. 83
Vega, Carlos. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. I. Los sistemas de clasificación*. N° 10, 1989, p. 73
Velo, Yolanda. *Fuentes bibliográficas para el estudio de los instrumentos sonoros arqueológicos de la Argentina*. N° 13, 1993, p. 132

6. BIBLIOGRAFÍA

- Caamaño, Roberto. *Bibliografía selectiva comentada sobre el arte del piano*. N° 9, 1988, p. 7
- García Muñoz, Carmen. *Bibliografía de Carlos Vega*. N° 8, 1987, p. 145
- Roldán, Waldemar Axel. *Catálogo de los manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio y Concepción (Moxos y Chiquitos), de Bolivia*. N° 11, 1990, p. 225
- Sacchi, Esteban. *Índice de la Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (1977-1997)*. N° 15, 1997, p. 121
- Velo, Yolanda. *Fuentes bibliográficas para el estudio de los instrumentos sonoros arqueológicos de la Argentina*. N° 13, 1993, p. 132
- Vignati, M. E. *Fuentes bibliográficas de la música aborigen argentina*. N° 3, 1979, p. 44

7. MÚSICA MEDIEVAL

- Cortázar, Clara Inés. *Observaciones sobre la modalidad del repertorio trovadoresco*. N° 10, 1989, p. 141
- - - *Estilos melódicos en el gregoriano*. N° 15, 1997, p. 55
- Huseby, Gerardo. *La conmixtura modal en las Cantigas de Santa María*. N° 9, 1988, p. 65
- Vega, Carlos. *El canto de los trovadores en una historia integral de la música*. N° 1, 1977, p. 20
- - - *La música de los trovadores*. N° 6, 1985, p. 5
- - - *La música en el siglo XIII*. N° 8, 1987, p. 9

8. MÚSICA Y PENSAMIENTO EN LA AMÉRICA COLONIAL

- Caffera, Alicia. *Aporte para una cronología comentada de la evangelización de América*. N° 11, 1990, p. 39

- Carrizo Rueda, Sofía. *El mestizaje cultural y la poesía colonial americana*. N° 11, 1990, p. 17
- Cvitanovic, Dinko. *El siglo XVIII frente a la Edad Media: Feijóo y Torres Villarreal*. N° 12, 1992, p. 87
- Fontana, Adriana. *El órgano en la argentina-Época colonial y s. XIX*. N° 5, 1982, p. 49
- García Muñoz, Carmen. *Aproximación a la obra de Juan de Araujo*. N° 4, 1981, p. 25
- - - *Materiales para el estudio de la música colonial americana. La obra de Tomás de Torrejón y Velazco, Roque Ceruti y José de Orejón y Aparicio*. N° 8, 1987, p. 33
- Popescu, Oreste. *El Padre Pedro de Oñate (1567-1646) y su importancia en la historia del pensamiento económico latinoamericano*. N° 11, 1990, p. 31
- Roldán, Waldemar Axel. *Catálogo del los manuscritos de música colonial de los archivos de San Ignacio y Concepción (Moxos y Chiquitos), de Bolivia*. N° 11, 1990, p. 225

9. HISTORIA DE LA MÚSICA ARGENTINA Y AMERICANA

- Caamaño, Roberto/García Muñoz, Carmen. *Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales*. N° 10, 1989, p. 7
- Fontana, Adriana. *El órgano en la argentina-Época colonial y s. XIX*. N° 5, 1982, p. 49
- Franze, Juan Pedro. *William Davis. Un maestro de danzas*. N° 9, 1988, p. 35
- García Brunelli, Omar. *La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana*. N° 12, 1992, p. 155
- García Muñoz, Carmen. *Apuntes para una historia de la música argentina. I. Los compositores nacidos entre 1860 y 1890. La música de cámara*. N° 7, 1986, p. 109
- - - *Bibliografía de Carlos Vega*. N° 8, 1987, p. 145

- - - **Materiales para una historia de la música argentina. Las revistas musicales. "Bibelot".** N° 9, 1988, p. 131
- - - **Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la "Sociedad Nacional de Música" entre 1915 y 1930.** N° 9, 1988, p. 149
- - - **Cartas de Juan Carlos Paz.** N° 10, 1989, p. 313
- - - **Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX.** N° 10, 1989, p. 351
- - - **Lauro Ayestarán** [homenaje]. N° 12, 1992: p. 5
- - - **La musicología hispanoamericana: hoy.** N° 12, 1992, p. 153
- - - **Samuel Claro** [homenaje]. N° 13, 1993, p. 3
- - - **La Musicología en la Universidad.** N° 13, 1993, p. 5
- - - **Juan José Castro. Su pensamiento, sus escritos.** N° 14, 1995, p. 26
- López, Germán Osvaldo. **El repertorio argentino de la guitarra de concierto.** N° 8, 1987, p. 99
- Mondolo, Ana María. **Premios otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires.** N° 10, 1989, p. 295
- Moreno Chá, Ercilia. **El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".** N° 9, 1988, p. 95
- Peñín, José. **21 cartas de Teresa Carreño a Guzmán Blanco.** N° 13, 1993, p. 106
- Scarabino, Guillermo. **Juan Carlos Paz y el "Grupo Renovación".** N° 8, 1987, p. 23
- - - **Roberto Caamaño** [homenaje]. N° 13, 1993, p. 1
- Stamponi, Guillermo. **El Club de Canto Germania.** N° 13, 1993, p. 161
- - - **Deutsche Singakademie. Comunicación.** N° 15, 1997, p. 117
- Suárez Urtubey, Pola. **A manera de prólogo.** N° 1, 1977, p. 4
- - - **La patología musical en la obra de José Ingenieros.** N° 2, 1978, p. 31
- - - **La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista.** N° 5, 1982, p. 7

- - - *La musicografía después de Caseros (I)*. N° 6, 1985, p. 89
- - - *La musicografía después de Caseros (II)*. N° 7, 1986, p. 45
- - - *Esteban Echeverría, precursor del pensamiento musical argentino*. N° 8, 1987, p. 65
- - - *Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música*. N° 10, 1989, p. 157
- - - *Paul Groussac en la historia de la musicografía argentina*. N° 15, 1997, p. 1
- - - *Esteban Echeverría, el precursor de una conciencia nacional en torno de la música*. N° 15, 1997, p. 71
- Vega, Carlos. *Juan Pedro Esnaola. "El primer gran músico argentino"*. N° 15, 1997, p. 21

10. CATÁLOGOS DE COMPOSITORES ARGENTINOS

[lo colocamos por orden alfabético de autores]

- Aguirre, Julián**. Carmen García Muñoz. N° 7, 1986, p. 19
- Arizaga, Rodolfo Bernardo**. Graciela Rasini. N° 14, 1995, p. 1
- Boero, Felipe**. Esteban Sacchi. N° 14, 1995, p. 151
- Caamaño, Roberto**. Néstor Ramón Ceñal. N° 7, 1986, p. 95
- Castro, José María**. Néstor Ramón Ceñal. N° 7, 1986, p. 75
- Castro, Juan José**. Carmen García Muñoz. N° 12, 1992, p. 137
- De Rogatis, Pascual**. Carmen García Muñoz. N° 7, 1986, p. 7
- García Morillo, Roberto**. Ana María Mondolo/Néstor Ramón Ceñal. N° 10, 1989, p. 33
- Gianneo, Luis**. Carmen García Muñoz. N° 13, 1993, p. 76
- Ginastera, Alberto**. Pola Suárez Urtubey. N° 7, 1986, p. 137
- Guastavino, Carlos**. Silvina Luz Mansilla. N° 10, 1989, p. 229
- Lambertini, Marta**. Carmen García Muñoz. N° 8, 1987, p. 137

Luengo, María Teresa. Ana María Mondolo. N° 9, 1988, p. 137
Piaggio, Celestino. Ana María Mondolo. N° 9, 1988, p. 79
Pinto, Alfredo. Silvina Luz Mansilla. N° 9, 1988, p. 119
Schiuma, Alfredo L. Ana María Mondolo. N° 10, 1989, p. 321
Ugarte, Floro. Carmen García Muñoz. N° 6, 1985, p. 79
Valenti Costa, Pedro. Carmen García Muñoz. N°13, 1993, p. 154

11. ARTÍCULOS VARIOS

Aduriz, Luis. **Arte y pensamiento actual.** N° 5, 1982, p. 61
Balmaceda, Carlos. **Guillermo Furlong S. J. Rememoración y meditación.** N° 11, 1990, p. 219
Epistolario de Carlos Vega. N° 1, 1977, p. 33
Epistolario de Carlos Vega. N° 2, 1978, p. 49
Epistolario de Carlos Vega. N° 3, 1979, p. 88
Fraboschi, Azucena Adelina. **Universidad Católica y evangelización, hoy.** N° 11, 1990, p. 25
- - - **"Io sono una forza del passato".** N° 15, 1997, p. 91
García Muñoz, Carmen. **Preludio.** N° 11, 1990, p. 7
La dirección. **1966-1986.** N° 8, 1987, p. 7
- - - **Preludio.** N° 12, 1992, p. 2
Velo, Yolanda. **Carta abierta al Prof. Carlos Vega.** N° 12, 1992, p. 3

♣ ♣ ♣

Este libro se terminó de imprimir en el mes de marzo de 1998 en

GAMA - ESTACIÓN GRÁFICA S.A.

San José 335 - (1076) - Tel./Fax: 384-7676 (líneas rotativas)

Internet e-Mail:

gama@interserver.com.ar

gamal@interserver.com.ar

Buenos Aires - República Argentina