



UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA
SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES

Rector: Mons. GUILLERMO BLANCO

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS
MUSICALES

Decano: Mtro. ROBERTO CAAMAÑO

INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA
CARLOS VEGA

Directora: Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

UCA - Biblioteca Central Hemeroteca



40110000020098

HUMBERTO I 656

(1103) BUENOS AIRES

REPUBLICA ARGENTINA

EDITADO CON EL APOYO
DE UN SUBSIDIO DEL
C.O.N.I.C.E.T.

Queda hecho el depósito que exige la ley 11.723

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

Nº 4 - 1981

Directora: Lic. **Carmen García Muñoz**

Consejo de redacción:

Dra. **Pola Suárez Urtubey**

Lic. **Néstor Ramón Ceñal**

SUMARIO

Antecedentes de la Etnomusicología de Tierra del Fuego, por Pola Suárez Urtubey	7
Aproximación a la obra de Juan de Araujo, por Carmen García Muñoz	25
Etnomusicología. Metodología, aplicaciones y resultados, por Ana María Locatelli de Pέργamo	66
Los fonoproductores (Contribución al estudio de la organología musical), por Juan Angel Sozio	83
El bandoneón, por Ricardo Daniel Salton	90

EDITORIAL

En 1960 se creó en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales la carrera de Musicología. La planificación de los estudios y los contenidos programáticos fueron encomendados al musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán. Se constituyó así la primera Licenciatura y Profesorado de Musicología en el país. Ayestarán tomó a su cargo las asignaturas específicas y se inició un trabajo lento y arduo: despertar vocaciones e inquietudes por una disciplina cultivada en el país por pocos investigadores aislados.

En 1963 se incorporó al claustro profesoral Carlos Vega. Los dos musicólogos desarrollaron su tarea universitaria por un corto lapso que signó sin embargo en forma muy particular esas primeras promociones. En 1966, marcados por un destino común, legaron a sus discípulos la comprometida y hermosa tarea de recomponer lo aprehendido en esos años y continuar el camino.

Dos caracteres opuestos y dos formas muy distintas de comunicación los caracterizaban. En Vega primaba el apasionamiento, la polémica, la imposición de su pensamiento, la defensa vibrante de sus teorías. Ayestarán era el ejemplo de la mente lúcida y ordenada, del rigor metodológico y de una generosa manera de dar con amor, con alegría y con inteligencia. Los dos dejaron una profunda huella en la Facultad, los dos se convirtieron en ejemplos arquetípicos.

A 16 años de su muerte queremos recordarlos —como siempre— en la labor cotidiana y paciente de esta profesión tan bella y tan difícil que nos ayudaron a elegir.

En el presente número de la Revista iniciamos la publicación de trabajos destacados realizados por alumnos de la Facultad. Creemos así cumplir uno de los objetivos básicos de este Instituto.

La Dirección



LOS PRIMEROS ESTUDIOS ETNOMUSICOLOGICOS EN EL AREA DE TIERRA DEL FUEGO *

Por Pola Suárez Urtubey

A partir de Caseros comienza a gestarse la ciencia argentina. Pero, si bien ese nacimiento no se hubiera producido de no mediar las condiciones necesarias de emancipación espiritual e ideológica y de libertad civil, lo cierto es que la ciencia no nace en el país por generación espontánea. Existen importantes antecedentes y hasta se advierte una cierta continuidad del pensamiento científico, aunque hayan variado fundamentalmente los métodos y la posición filosófica.

Ricardo Rojas¹ distingue diversos períodos en la época de la colonia. En el siglo XVI el misionero cristiano va documentando con avidez la milenaria experiencia indígena; en el siglo XVII, el catolicismo consolida su cultura bajo el magisterio de los jesuitas; en el siglo XVIII, concepciones racionalistas estimulan el estudio de la tierra, el hombre y la fauna americanos. Varios nombres de estudiosos pueden citarse en los últimos tiempos de la colonia, los cuales llegan a estas tierras en cumplimiento de comisiones diversas; pero

la personalidad más poderosa e influyente de ese período para la formación de la ciencia argentina será Félix de Azara, encargado en 1780 por el rey de España para la demarcación de límites entre el Río de la Plata y el Brasil.

En el siglo siguiente, la gran figura científica argentina anterior a Caseros es Francisco Xavier Muñiz, considerado como uno de los fundadores de la enseñanza médica en nuestro país. Ya en 1825 Muñiz (1795-1871) comienza sus investigaciones de geología y paleontología, realizados particularmente en las inmediaciones de Luján, en la provincia de Buenos Aires, en los mismos lugares por donde se desarrollarían las primeras incursiones de Florentino Ameghino. Su pasión de médico y de investigador explican que Francisco Muñiz haya atravesado la tiranía de Rosas aparentemente incontaminado. Ni emigró, ni actuó en política. Se dedicó a lo suyo, que es decir a la Humanidad, con lo cual, además, evitó la escisión del pensamiento científico argentino durante los años rosistas, haciendo de nexo entre el gobierno de Rivadavia, que contó con Argerich, Costa, Mossozzi y otros fundadores de la escuela de ingeniería y medicina, y el período de la organización nacional.

Los que nacen inmediatamente después de Caseros darán continuidad a la obra de Francisco Muñiz. Son los hombres del Ochenta, que forman la primera generación de geógrafos, paleontólogos, antropólogos, arqueólogos y filólogos argentinos. Cuando se aproxima ese año clave en que empiezan a

* Este trabajo forma parte de nuestra tesis doctoral, la cual va editándose parcialmente, titulada **Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis**. Con la palabra **antecedentes** queda aclarado que este estudio no registra las investigaciones más recientes; abarca una etapa pre y proto-científica, para pasar luego a las primeras publicaciones que ingresan, por su metodología y profundidad, en el estadio de la ciencia. Esa es la razón por la cual se incluyen aquí las observaciones e investigaciones que llegan hasta aproximadamente el año 1910.

florecer Florentino Ameghino, Francisco P. Moreno, Eduardo L. Holmberg, Estanislao Zeballos, Samuel Lafone y Quevedo, Juan Bautista Ambrosetti, Adán Quiroga, el país afluía por un período de euforia, propicio y estimulante para el surgimiento de las ciencias. La tierra abonada por Urquiza, Mitre, Sarmiento, Juan María Gutiérrez y después por Avellaneda, Roca y Juárez Celman será fecundísima. "Mitre en la presidencia de la República —escribe Ricardo Rojas— y Gutiérrez en el rectorado de la Universidad, iniciaron la organización de la cultura nacional con una acentuada simpatía por las ciencias naturales". El suelo argentino o americano, el nativo de estas regiones, la flora y la fauna, la naturaleza toda que rodeaba, se habían convertido en asunto de interés científico.

Correspondió a Sarmiento y Avellaneda provocar la reforma de la Universidad de Córdoba, especialmente a través de la fundación de la Academia de Ciencias y del Observatorio Astronómico, para lo cual se contrató al astrónomo norteamericano Gould. Es en oportunidad de la inauguración del Observatorio, el 24 de octubre de 1871, cuando el presidente Sarmiento pronuncia palabras que enjuician una vez más al país: "Debemos renunciar al rango de nación o al título de pueblo civilizado, si no tomamos nuestra parte en el progreso y en el movimiento de las ciencias naturales (...). Es una cruel ilusión del espíritu el creernos y llamarlos pueblos nuevos. Es de viejos que ya pecamos. Los pueblos modernos son los que resumen en sí todos los progresos que en las ciencias y en las artes ha hecho la humanidad, aplicándolas a la más general satisfacción de las necesidades del mayor número".

Por iniciativa oficial surgen el Museo de Historia Natural de Buenos Aires y la Academia Nacional de Ciencias de Córdoba; por iniciativa privada, la Sociedad Científica Argentina y el Instituto Geográfico Argentino. Un grupo de sabios extranjeros de la primera hora daba la fundamentación a ese despertar, con lo cual se pudo evitar que la ciencia argentina naciera defectuosa. Ahí estaban Burmeister, Berg, Gould, Weyembergh, Doering, Latzina, Hieroni-

mus, Brackebusch, Scalabrini, Larsen, Dobranich, Callandrelli... preparando el terreno a Moreno, Ameghino, Holmberg y los que habrían de venir inmediatamente después.

Pero la ciencia argentina recibía en las últimas décadas del siglo XIX potente inyección por el interés despertado en el exterior en torno de nuestras costumbres o de nuestras características geológicas o patrimonio natural.

En el terreno que nos toca estudiar, el aporte del viajero o del investigador extranjeros (del etnólogo especialmente) es fundamental en los antecedentes de nuestra etnomusicología. Esta es la razón por la cual nuestra documentación y posterior exégesis sobre esos antecedentes abarcará por igual a nacionales y extranjeros por cuanto excluir a estos últimos significa parcializar y dar una imagen mezquina, poco significativa, de ese gran movimiento que habría de acunar las primeras manifestaciones de una investigación musicológica argentina.

2. La abundancia de referencias musicales aportada por viajeros y científicos hasta la primera década del siglo XX en que cerramos nuestro trabajo, obliga a dividir.

Una vez hecho el acopio de materiales éditos, se nos presentan con claridad tres áreas etnográficas: 1) Patagónico-Fueguina y Pampeana; 2) Litoralense y Chaqueña; 3) Del Noroeste argentino. Esto en cuanto a la **Etnografía**, es decir, en cuanto alude a las prácticas musicales dentro de una descripción general de usos, costumbres, organización social y política de tribus (prctoculturas y culturas) históricas o contemporáneas a los autores, durante el lapso que nos ocupa.

Pero hay una segunda rama que es la de la **Arqueología**, en cuanto antecedente para una arqueomusicología nacional. La separación de referencias etnográficas y arqueológicas se nos presenta imperiosa, no, como dice Palavecino⁴, "porque crea que en sustancia se trata de cosas distintas, sino porque la atribución de determinados restos a los grupos históricos es, a menudo, aleatoria, y está siempre sujeta a rectificaciones. A lo sumo —continúa— creo

que podemos destacar la coincidencia cultural de los hallazgos arqueológicos con los datos etnográficos en líneas muy generales que no comprometen en modo alguno opinión definitiva".

La mera coincidencia espacial del grupo histórico con el hallazgo arqueológico se considera que no es por sí misma evidencia de vinculación. Refiriéndose también a los hallazgos arqueológicos considera Vignati⁵ que "sólo con atrevimiento poco científico puede atribuirse con precisión a un etno determinado material. La coincidencia del lugar de un hallazgo con el habitat de una agrupación no es un testimonio de origen ni documenta una cultura. No debe olvidarse, añade, que ese constante flujo y reflujo de estirpes ha significado dispersar los instrumentos y demás objetos de uso. Con cierta prudencia, lo más que puede hacerse es acentuar una posibilidad de equivalencia arqueológico —etnográfica, sin que ello signifique, en modo alguno, eliminar posibles rectificaciones originadas en el coeficiente personal de interpretación".

Al tener en cuenta esa advertencia y por razones que se desprenden del mismo corpus de materiales que manejamos, abrimos un apartado especial para esa disciplina en nuestra obra general: **Antecedentes de la Musicología en la Argentina, Documentación y exégesis**. De las tres áreas arqueológicas en que divide Enrique Palavecino⁶ al territorio argentino, sólo una nos provee de elementos musicales encontrados en el lapso comprendido entre las primeras expediciones arqueológicas y el año 1910. En efecto. Nada tenemos en materia musical del área Austral (capas del canal de Beagle, costa atlántica de la Tierra del Fuego, del estrecho de Magallanes, niveles industriales del Limay, de la Patagonia propiamente dicha, de la Pampa central y bonaerense). Nada tampoco del Grupo Cultural Amazónico y Amazonizados (guaraní, paranaense). En cambio sí de la tercera y última área arqueológica, la del Grupo Cultural Andino y Subandino (Puna, Quebrada Humahuaca, diagüito-calchaquí, Chaco santiagueño, Santa Victoria, valle San Francisco y sierra de Santa Bárbara, Arroyo del Medio, El Carmen-

Providencia, Candelaria, sierras de Córdoba).

Queda aclarado por tanto que en el curso de este trabajo sobre la música de los aborígenes de Tierra del Fuego se carece de documentación arqueológica.

3. La primera dificultad que se nos presenta consiste en la imprecisión de gentilicios usados. Será tarea nuestra tratar de corregir, a la luz de modernas y eruditas interpretaciones etnológicas de esa región, los errores de las referencias bibliográficas por nosotros acarreadas en la correspondencia música-etnia. Si omitiéramos esta rectificación, ofreceríamos sólo documentación científicamente falible y no una reconstrucción, lo más aproximada que se pueda, de los cantos, danzas e instrumentos de las protoculturas y culturas australes.

De acuerdo con la distribución de los etnos Pampa-Patagónicos en los siglos XVI al XIX trazada por Vignati⁷, la Tierra del Fuego reconoce la existencia de **Yámanas** (protocultura de canoeros magallánicos en la interpretación de Palavecino) y de los **Onas**. Hay un tercer etno, el de los **Haush**, que se llamaban a sí mismos Manekenk, mientras los **Onas** se llamaban Selknam. Era un grupo reducido de individuos. El aislamiento en que se han mantenido los Onas en la isla Grande de Tierra del Fuego los ha preservado en gran medida de influencias, siendo así que esta paleolítica cultura, paradigmática del grupo de cazadores de guanacos, y sin grandes cambios internos culturales, puede considerarse como "verdadero fósil cultural respecto de los grupos emparentados de más al Norte" (Palavecino: AREAS, p. 8). En cuanto a los **Alacalufes** pertenecen al territorio chileno, pero completan las tres entidades importantes, con **Onas** y **Yámanas** de Tierra del Fuego. Como estos últimos, hacen vida canoera y mantienen notorias similitudes a la luz de la etnología.

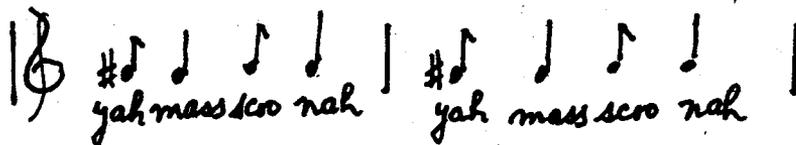
4. El estudio etnográfico de Tierra del Fuego, realizado por numerosas expediciones científicas o de catequización, viene a enriquecer de manera considerable los antecedentes de la Etno-

musicología en la Argentina. A la luz de nuestro rastreo por la bibliografía fueguina que surge en el lapso comprendido por este trabajo (desde los primeros hallazgos hasta 1910 aproximadamente), es posible arribar a conclusiones respecto de la música, las danzas y los instrumentos de los pueblos más australes del mundo.

Ya se ha dicho que dos grupos habitaron la isla grande de Tierra del Fuego y los archipiélagos vecinos dentro del territorio argentino. Uno de ellos es pedestre; el otro canoero.

El primero, los **Ona-Haush**, son de vida de llanuras, de formas atléticas y elevada estatura, rasgos que evidencian una prolongación insular del grupo continental Patagón. Por su parte la otra entidad está integrada por los **Yámana** y los **Alacaluf** que dembulaban con sus canoas por todos los canales y estrechos durante el día y pernoctaban en la costa. El grupo **Alacaluf** —ya se dijo— tuvo siempre un área de dispersión por territorio chileno, razón por la cual se los excluye del estudio etnográfico argentino. Sin embargo, al haber tenido un status cultural tan similar al de los **Yámana** a veces sus referencias son útiles para reforzar la etnografía de estos últimos.

Respecto de la existencia de los **Haush**, fue poco conocida pues cuando los investigadores pusieron los ojos sobre ellos, estaban ya en trance de desaparecer; de todos modos, los estudiosos están hasta el momento de acuerdo en considerarlos muy similares a los **Ona** aunque se piensa que son, cronológicamente, más antiguos. Pertenecen al ciclo de los cazadores de guanaco, base efectiva de su alimentación; no existe en esa zona el avestruz. La base de alimentación de los **Yámana** la constituyen los pescados y mariscos⁵.



Sus remedos se hicieron fastidiosos e impidieron que nosotros llegaríamos a entender algo de sus palabras o ideas. No imitaban solamente palabras o sonidos, sino también actos y eran a veces realmente ridículos. La manera usual

5. Las primeras referencias musicales conocidas hasta el momento por nosotros sobre los fueguinos datan de 1844, año de publicación de **Narrative of the United States Exploring Expedition during the years 1838, 39, 40, 41, 42**. Esta obra, que corona las observaciones realizadas por la expedición científica de Charles Wilkes, fue publicada en cinco volúmenes, además de un atlas.

En el primer volumen (Philadelphia, Lea & Blanchard, 1845, pp. 125-127) encontramos los informes musicales sobre los **Yámana** de Orange Harbor, localidad situada al oeste de la bahía de Nassau, en el extremo oriental de la isla Hoste. En el mismo primer volumen hallamos importantes párrafos dedicados a la música (p. 169), pero se refieren a zona decididamente chilena, razón por la cual se los omite en este trabajo.

Al revisar la nómina de los especialistas que acompañan a Wilkes encontramos el nombre de Joseph Drayton, identificado como "artist". Es él, en efecto, quien provee las observaciones musicales y el autor de los melogramas que acompañan al texto. En cuanto interesa aquí, se lee lo siguiente:

Resultaron ellos [los yámanas] ser grandes imitadores, tanto de gestos como de sonidos. Podían repetir, con gran corrección en la manera de pronunciar, cualquier palabra de nuestro idioma. Sus imitaciones de los sonidos eran realmente asombrosas. Uno de ellos ascendía y descendía la octava con increíble exactitud, siguiendo los tonos del violín. Resultó entonces que podían producir combinaciones de sonidos comunes y entonar la escala cromática con apenas un error. Todos tienen voces musicales, hablan sobre el **sol sostenido** y terminan, subiendo un semitono, con el **la** cuando piden regalos, y estaban continuamente cantando

para inquirir sobre el nombre de las cosas en su lengua no daba resultado. Si uno indicaba la nariz, por ejemplo, ellos hacían lo mismo. Cualquier cosa que veían hacer la imitaban con un grado prodigioso de exactitud. Cuando las

canoas se acercaban al barco, el miembro principal de la familia o jefe se incorporaba y echaba un discurso. Hablaba en sol natural, sin variar la voz más de un semitono. El tono de voz de la mujer es de una octava más alta. Aunque se les escuchó gritar fuerte, no soportan sin embargo el ruido. Al oír el redoble del tambor o el disparo de un fusil, invariablemente se tapaban los oídos. Siempre se hablaban susurrando (...). Hacia el atardecer, los señores Waldron y Drayton [de la expedición de Charles Wilkes] visitaron sus toldos. Antes de llegar ellos a la ribera se vio que los nativos estaban haciendo fuego sobre la playa para recibirlos, con el evidente propósito de evitar que entraran a los toldos.

Al bajar a tierra vieron que uno de los hombres se mostraba ansioso por hablarles. Señalaba la nave y trataba de expresar con gestos muchas cosas. Después señaló en dirección sudeste, luego otra vez la nave, y juntando las manos, según nuestro modo de rezar, dijo: "Eloah, Eloah", como si pensara que nosotros habíamos sido enviados por Dios.

Después de un rato, fueron admitidos en el toldo. Los hombres entraron primero, arrastrándose, y se agacharon directamente delante de las mujeres, extendiendo todos el pequeño pedazo de piel de foca para permitir al calor llegar a sus cuerpos.

Las mujeres, en filas de tres, estaban agachadas detrás de los hombres; las más viejas en primera fila, ocupándose de los lactantes.

Estando ya en el toldo, el Sr. Drayton se esforzó por llamar la atención del hombre que le había hecho señas antes de entrar, para ver si tenían alguna idea de un Ser Supremo. Entonces el mismo hombre juntó las manos, repitiendo como antes "Eloah, Eloah". Por su manera de proceder se infirió que tenían alguna idea de un Ser Supremo o Dios.

Su manera de expresar amistad consiste en dar saltos. Hicieron que los señores Waldron y Drayton saltaran con ellos en la playa; antes de entrar al toldo los tomaron de los brazos, los miraron y saltando dos o tres pulgadas de altura, les hicieron saltar al compás del siguiente canto.



6. Con la dirección del capitán de fragata Louis-Ferdinand Martial se realizó en los años 1882 y 1883 una misión científica francesa al Cabo de Hornos, promontorio del sur de la isla de Tierra del Fuego, extremo sur de América meridional, doblado por vez primera por los holandeses Lemaire y Schouten en 1616.

El vicealmirante Cloué, por entonces ministro de marina de Francia, había hecho ejecutar estudios preliminares y preparar los proyectos de ley para subvencionar los gastos de la expedición. Al mismo tiempo, una comisión nombrada por los ministros de instrucción pública y marina y presidida por Dumas, Secretario perpetuo de la Academia de Ciencias, fue encargada de la organización de la misma, así como de la publicación de los escritos que resultaran de las observaciones recogidas.

Cada uno de los miembros debía responder como observador a una determinada responsabilidad. En cuanto nos

interesa, nuestro hombre —encargado del aspecto musical, entre otras observaciones etnográficas— se llama René-Charles de Carfort.

Desde fines de 1883 comienza la redacción de lo que será una obra monumental: la **Mission Scientifique du Cap Horn. 1882-1883**. Lamentablemente, después de una fatigosa campaña por el extremo Oriente muere Martial el 10 de setiembre de 1885. Se afirma que la obra quedó casi enteramente acabada; lo que no llegó a escribir fue en cambio completado por Hyades sobre la base de documentación hallada entre los papeles de Martial.

El primer volumen de la **Mission...** lleva por título **Histoire du voyage** (París, Gauthier-Villars et fils, 1888). En el capítulo de **Ethnographie** incluye, en el parágrafo 4 (p. 208 y ss.) los siguientes datos: **Langue yahgane, chants, idées religieuses. Légendes fuégiennes. Essai de recensement de la population yahgane**. Veamos los datos que recoge René de Carfort sobre la música de este pueblo:

Los cantos fueguinos son probablemente muy numerosos aunque poco variados. Los ejemplos que aparecen pueden ser clasificados entre los más diferentes de ritmo y aspecto. Son melopeas de una longitud arbitraria constituidas por un motivo sumamente corto repetido indefinidamente por el cantor sobre un solo vocablo o aún sobre una sola sílaba. Es muy difícil reproducir exactamente el valor de esta sílaba. Es una especie de sonido nasal que se puede en rigor imitar pronunciando AN, sin abrir la boca. Algunas veces los indígenas comienzan sus melopeas por una emisión cadenciada de soplos guturales, carentes de relación con una tonalidad.

No es sino de a poco y animándose mutuamente que llegan a cantar en la verdadera acepción de la palabra. He observado el mismo hecho entre los canaques de Nueva Caledonia. Las sílabas AN, AI, NAI, NANA, juegan un papel en la prosodia fueguina, como se puede verificar a través de los siguientes ejemplos de canciones recogidas en la Bahía Orange por el Dr. Haydes [médico y etnógrafo de la misión científica] y cuyas palabras no tienen por otra parte ningún significado en la lengua:

- 1º Nané Takanaka
Nané, nané, nané, nané na
Takanaka nané
- 2º Ai nai nana
Ai nai nana
Ai nai nai nana
Nai nai nana
- 3º Ai ouayaki ouasaki oua
Ai nana ai nana
- 4º A oua oua oua
A oua oua oua oua
A oua a oua oua

Las palabras del ejemplo 2º pueden aplicarse a la melodía II de los ejemplos musicales transcritos.

El ejemplo Nº I ha podido ser transcrito exactamente por medio de los sonidos de nuestra tonalidad habitual. Está en La menor (pero los nativos lo cantan más bajo, en fa o en mi menor lo más frecuentemente). El Nº II, por el contrario, presenta ciertas alteraciones cromáticas cuya consecuencia es la de hacer su carácter vago e inasible y que no puedan ser anotadas con exactitud. Los naturales hacen oír a menudo motivos análogos cuya melodía primitiva escapa a toda posibilidad de notación. Para los cantos que pueden ser reproducidos

según nuestra tonalidad pueden darse como caracteres distintivos: 1) el empleo exclusivo del modo menor; 2) la ausencia de tónica; 3) la terminación casi invariable sobre la subdominante por una especie de cadencia evitada. Este último efecto debe haber tenido por objeto permitir a otro cantor continuar el motivo interrumpido. Pero es indudable que no conocen otra terminación. La conclusión natural del trozo sobre la tónica les es desconocida inclusive cuando terminan de cantar. No poseen ningún instrumento musical. Desde el punto de vista puramente estético se puede fácilmente reencontrar en esta música las sensaciones simples que le han dado nacimiento. La caída periódica e ininterrumpida del motivo reproduce bastante fielmente el ruido monótono y continuado del mar sobre las playas. Se puede inclusive ver una tentativa de imitación del viento en la permanencia de la dominante del ejemplo I [no olvidemos que para Carfort están en La menor, de modo que la dominante es el Mi] y en las variaciones cromáticas de la Nº II. El ejemplo Nº IV me ha sido comunicado por Thomas Bridges. A propósito del ejemplo Nº III haré notar que se canta sobre la palabra **Enangahoué**, muy próxima al nombre del jefe polinésico (**Ngahué**), citado por Quatregages en su obra **La especie humana** (p. 143), a propósito de migraciones polinésicas (...). Sus danzas consisten en saltar alternativamente sobre los dos pies, teniendo a veces las manos apoyadas sobre el hombro de otra persona; solamente los hombres intervienen.

Una nueva alusión, sin pretensiones técnicas, encontramos en el volumen VII de la misma obra, es decir de **Mission Scientifique du Cap Horn** dirigida por Martial. En el capítulo 3 de dicho tomo, dedicado a los aspectos antropológicos y etnográficos y a cargo de Hyades y J. Deniker, se habla de **Volx. Phonation. Langage mimique**. En cuanto interesa aquí, se lee en pp. 214/215:

Debemos a la cortesía del teniente de navío H. de Lajarte, embarcado en la **Romanche** durante la misión de Cabo de Hornos, una muy interesante nota relativa a la voz de los fueguinos: "Los fueguinos de cabo de Hornos son generalmente de voz dulce y de timbre agradable. El registro elevado en los hombres, empleado a menudo para hacerse escuchar de lejos, es solamente un poco gutural. La voz de las mujeres es mucho más pura y agradable al oído.

MISSION DU CAP HORN.

EXEMPLES D'AIRS FUÉGIENS.

TRANSCRITS PAR M. R. DE CARFORT.

Vivace

I

Allegretto

II

Lent

III

E nan' ga - houé é e nan' ga - houé

Vif

Lent

e é nan' ga houé e nan' ga houé e nan' ga houé

IV

Ah ia ia la cas cal - la la la - i a a

En la conversación corriente, ellos terminan a menudo sus frases, sobre todo cuando hacen una pregunta, elevando la voz un semitono débil, lo que da a sus palabras una entonación suplicante característica.

Ese semitono se lo encuentra en sus cantos, que son casi imposibles de reproducir en sonidos de nuestra escala; algunos de estos cantos han sido recogidos y anotados con gran exactitud por el señor Carfort; pero, entonados según las notas de nuestra escala, no dan al oído la misma impresión que cantadas por los indígenas, en razón precisamente de esa pequeña disminución del semitono.

Ante todo, como lo remarca Carfort, el empleo del modo menor es general en los cantos fueguinos y contribuye a darle ese matiz de dulce melancolía que nos ha parecido su expresión principal.

Si los fueguinos usan una escala diferente de la nuestra, ello no significa que carezcan de sentido musical; por el contrario, nosotros hemos encontrado este sentido muy desarrollado en la mayor parte de ellos, y los cantos que hemos podido escuchar nos han sido siempre repetidos exactamente con los mismos intervalos musicales, aún por indígenas diferentes.

El don de poder repetir fácilmente con sus entonaciones las palabras que ellos escuchan sin comprenderlas parece por otra parte referirse muy particularmente a los sonidos musicales y Wilkes relata que un fueguino llegó a reproducir fielmente, cantando, toda una escala cromática.

La diferencia de los sonidos musicales yaganes y de los nuestros, señalada por Lajarte, se encuentra en los sonidos hablados, que estos fueguinos no articulan jamás, en razón de la dulzura de su idioma, tan netamente como nosotros.

Si se confrontan los dos trabajos incluidos en la monumental obra de Martial, es decir el de René de Carfort y este último de Lajarte, parece mejor ubicado Lajarte en cuanto a la dificultad de pautar la música de los fueguinos según las alturas del sistema temperado o conceptos de métrica occidental. Aún a simple vista puede advertirse que los melogramas de Carfort están realizados por un hombre de cultura musical europea que confiadamente cree haber interpretado el problema a su cargo.

Hay en cambio una velada y "elegante" advertencia por parte del teniente

Lajarte cuando, tras el elogio a Carfort, afirma que "es casi imposible reproducir en sonidos de nuestra escala" y que "entonados según las notas de nuestra escala, no dan al oído la misma impresión que entonados por los indígenas".

Muchos años después, en 1936, el etnomusicólogo Erich M. von Hornbostel en su artículo **Fuegian Songs** (ver más adelante) invalida el trabajo de Carfort en términos contundentes cuando escribe: "Las dos canciones compiladas en el libro de Charles Wilkes, **Narrative...** al menos se aproximan al carácter genuino de las melodías yaganes, mientras que los cuatro ejemplos tomados por R. de Carfort (L. F. Martial, "**Mission...**") no pueden ser tomadas ni aun como traducciones libres sino como meras parodias".

7. Poquísimas palabras dedica Carlos Spegazzini a la música entre los fueguinos. Este botánico italiano, que se encontraba ya en nuestro país, se incorpora en 1882 a la expedición italiana del geógrafo Bove. El resultado de las investigaciones de Spegazzini pueden leerse en la conferencia pronunciada por este científico en los salones de la Sociedad Científica Argentina el 2 de mayo de 1884 con el título de **Costumbres de los patagones**. Publicada en los **Anales** de dicha institución (Tomo XVII, 1884) deja muy interesantes referencias sobre el arco musical de los Tehuelches de Santa Cruz. En cambio, relativo a los fueguinos apenas escribe, tras comparar los cantos patagones con el croar de las ranas en los bañados, que "**más o menos valen las de los fueguinos: son sin ritmo alguno y compuestas rara vez de palabras con significación. Parecen más gemidos que expresiones de contento**".

8. Los **Aonükün 'k** (mal llamados Tehuelches) constituyeron la preocupación del argentino Ramón Lista. Lista, que muere asesinado, fue oficial mayor del Ministerio del Interior y asimismo gobernador de Santa Cruz. Fue un empleado público, en suma; no un investigador. Sin embargo, fue un agudo conocedor de las regiones en las cuales le tocó actuar y queda para la etnología

argentina como un aficionado de contribución modesta, pero efectiva.

Aparte de los varios trabajos que publica sobre estos aborígenes de la Patagonia, da a conocer sus observaciones en torno de los fueguinos en su trabajo titulado **Viaje al país de los Onas. Tierra del Fuego** (Buenos Aires, Establecimiento Tipográfico de Alberto Núñez, 1887). En la página 95 se lee que **"después, todo queda en silencio; la noche se hace densa y la atmósfera queda en calma. Los soldados reposan de sus fatigas, las mujeres onas entonan un canto monótono:**

**Yaya, yayé
Yaya, yayé."**

Y en las pp. 129/130, encontramos lo siguiente: **"El desarrollo intelectual de estos salvajes es superior al que podría suponerse; pero carecen de campo donde ejercitar sus facultades. No tienen instrumentos musicales, ni bailes, ni juegos. Sus cantos son monótonos y tristes; con frecuencia se deja oír en la noche este martilleo vocal:**

**Egay, nigay
Yegay, yegoni."**

9. Cuatro años más tarde, en 1891, Polidoro A. Segers, miembro correspondiente del Instituto Geográfico Argentino, publica en el Boletín de este último (Bs. As., tomo XII, Cuadernos V y VI, mayo y junio de 1891) un trabajo intitulado **Tierra del Fuego. Hábitos y costumbres de los indios Aonas**. En la p. 76 se lee:

...Por todo lo observado se ve que los aonas no tienen ni la más remota noción de arte alguno. Ningún vestigio de dibujo se encuentra en los útiles de que se sirven, pues no hay que confundir con ello ciertas rayas que se ven esculpidas en los huesos que usan ya sea como agujas o ya como instrumentos para confeccionar las puntas de flechas, pues ellas sólo tienen por objeto hacer aquéllos (...). Sus cantos, si así se puede llamar a una sucesión monótona y repetida de dos o tres entonaciones eternamente las mismas, les sirve para hacer dormir a las criaturas, y ellos mismos, cuando despiertan por la noche, los emprenden hasta conseguir otra vez el sueño. Sin embargo, cada uno se esmera en componer con esas

pocas notas uno **sui generis** que los otros nunca imitan de un modo exacto y es costumbre entre ellos mencionar con el nombre del autor tal o cual canto, al que llaman el canto de fulano, de zutano, etc.

Acostumbran a reunirse y a ejecutar algunos pasos precipitados corriendo en fila el uno detrás del otro: esto forma sus bailes.

El informe de Segers, como se podrá apreciar, es único. Pasemos por alto aquello de que **"no tienen la más remota noción de arte alguno"**, que en seguida se desmiente. En cambio, es la primera vez que aparece en nuestras fuentes la referencia al **canto personal**. En su artículo para la **Enciclopedia de la Música sobre L'Etnomusicología**¹⁰, Marius Schneider, tras afirmar que "la música es la metafísica de los primitivos", describe que la sustancia específicamente musical que constituye, sobre la tierra, la más intrínseca fuerza de cada ser, es por tanto particularmente diferenciada en el hombre. La esencia de su fuerza es su "sonido personal", el cual no se extingue ni siquiera después de la muerte. Típica en este orden de ideas es la "canción del nombre", con la cual —señala Schneider— el curandero confiere a cada hombre, apenas nace, la pertenencia a la propia lengua y tribu.

El "canto personal", en cambio, "es la expresión del ritmo individual e inimitable de un individuo: ningún otro es libre para cantarlo y, por otra parte, no tendría capacidad para hacerlo. Solamente en la ceremonia fúnebre para el propietario de la canción se permite a un pariente próximo o a un amigo del difunto tentar una imitación de este canto".

Por la descripción de Segers, se trataría de una creencia y práctica similar a la del "canto personal", del que habla Schneider, práctica de amplia difusión mundial en el ámbito de la mentalidad tribal.

10. Lucas Bridge realizó estudios etnográficos en Tierra del Fuego, cuyos tres pueblos: **Onas, Yaganes y Alacalufes** fueron descritos en su trabajo **La Tierra del Fuego y sus habitantes**, publicado por el Boletín del Instituto Geográfico Argentino (Bs. As., vol. XVI, 1893). En la p. 239 se lee:

Los yáganos poseen cierto número de dramas de carácter semisupersticioso y a cada uno de éstos corresponden disfraces, maneras de representación y estilo de canto especiales. Estos dramas sólo se representaban en los casos de hallarse muchas gentes reunidas y únicamente como diversión (...). Los personajes representados eran todos seres mitológicos que, según se suponía, habían existido en otras épocas; todos eran perversos y habían venido de diversos parajes (...). Los actores (todos hombres), disfrazados con caretas negras y yelmos, los cuerpos pintados con ocre de distintos colores y untados con sangre, se presentaban ante el público con lanza, cachiporras, arcos y hondas en las manos y amenazaban con estas armas a la concurrencia (...). Los actores brincaban, saltaban y bailaban con frenesí, usaban encantos, se arrojaban con violencia de parte a otra y seguían amenazando a las gentes reunidas.

Coincide Bridge con Wilkes cuando afirman ambos que eran grandes mimos. No se desprende, en cambio, de este texto escrito medio siglo después que el de Wilkes, que tuvieran un sentido musical tan desarrollado como afirma el autor de *Narrative...* y el relator musical de la expedición francesa de Martial.

11. De importancia fundamental para el estudio científico de la música tribal argentina resulta la expedición de Estados Unidos a las órdenes del coronel Charles Wellington Furlong, quien visita Tierra del Fuego entre los años 1907 y 1908 y graba canciones de los Onas y Yámanas o Yaganes. Se provee asimismo de una importantísima colección etnográfica de esos dos pueblos (y además de patagones meridionales), cuyo detalle y destino como colección puede consultarse en *American Anthropologist* (Vol. 67, Nº 2, abril 1965, pp.

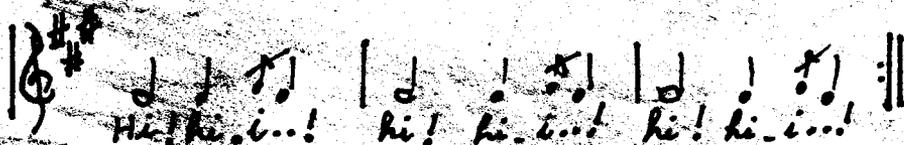
462-469), bajo el título de **Brief notes on the Furlong Collections.**

Furlong escribe dos trabajos como resultado de esa expedición: **Some Effects of environment on the fuegian tribes** (En: *The Geographical Review*, New York, vol. III, Nº 1, enero, 1917, pp. 1-15) y **The Southernmost People of the World** (En: *Harper's Monthly Magazine*, New York, junio de 1909). De este último trabajo, extraemos el siguiente fragmento:

De vez en cuando llegaba hasta mis oídos, en la misma nota triste, un "Hi mutuwahgoo" (¡estoy afligido!). Una y otra vez, a través de la noche oscura, las ráfagas salvajes apartaban los montoncitos de cenizas y avivaban las llamas en caprichosos arranques, mientras esos penetrantes gritos de dolor laceraban el aire.

Y así siguió, durante días y noches, la amarga queja en frecuentes repeticiones. Con esos hijos de la naturaleza, como con todos los pueblos no civilizados, un ruido no está desprovisto de su significado, pues ese grito aislado comunica a todo un poblado, a las canoas que vienen de visita o que pasan, que la muerte ha puesto su mano sobre el campamento. A veces esa forma de proclamación resuena con intervalos durante meses, siendo generalmente su causa la llegada de extranjeros.

A la mañana siguiente, traída desde el campo en alas de la tormenta, que no cedía, llegó un semigríto, monótono y horripilante, un semicanto fuertemente aspirado en un efecto *staccato*. Era el canto fúnebre de los yaganes y pronto iba a ver yo una de sus ceremonias, grotescamente fascinantes con su simbolismo del vampiro, danza fúnebre raramente presenciada por un hombre blanco. En aquel momento, el canto de la muerte se canta per una sola persona o por muchas, y sus caras están encogridas con hollín. Antes de la reciente adquisición de ropas, también los cuerpos eran frotados con hollín.



Poco antes, cerca de cuarenta yaganes vinieron en diez canoas desde la bahía Mussets, por la muerte de uno de los suyos. A su llegada se pusieron en seguida a cortar palos y acompañados por los indios de Río Douglas

entraron al bosque y empezaron una danza. Más tarde esa visita fue recíproca y, según supongo, aquella ceremonia fue repetida en esa oportunidad.

Por lo general participan ambos sexos. La

mayoría de los hombres estaban echados después de la pelea del día anterior, o en casi estertor de borrachos, de modo que mirando desde las inmediaciones yo veía en el campo un círculo tambaleante, dando vueltas, de indios sin peinar, con sus cabellos negros que les colgaban en mechos rígidos o en pesadas masas alrededor de las anchas caras, cada uno con un largo palo grueso en cada mano. Con esos palos machacaban el suelo en lenta cadencia, alternativamente, o junto con las pisadas de sus pies, desnudos. En lenta rotación se movían hacia adelante y hacia atrás, inclinando constantemente sus rechonchos y pesados cuerpos. En tanto murmuraban con sus anchas bocas o cantaban el canto de la muerte, algunos cantando en un tono más alto que los demás.

Al progresar el día, llegó al climax de esa orgía. Un repentino desbarajuste reverberó a través del valle, gritos roncros y voceos se mezclaron con el canto de lamentación.

Volviendo rápidamente a mi punto elevado, podía ver ahora una multitud de furias, que giraban una alrededor de la otra, manteniendo tan solo una apariencia de danza. El círculo se había estrechado hacia el centro, donde la mayoría de las mujeres daban de estocadas o apaleaban salvajemente a un atado de trapos. Sentí escalofríos cuando me di cuenta de que el atado de trapos hacía esfuerzos para incorporarse, siendo tirado otra vez al suelo por un golpe decisivo. La criatura se retorció, daba vueltas y luchaba en vano para liberarse de la feroz embestida de las frénéticas apías.

A través de la bibliografía fueguina citada hasta Furlong puede inferirse que los fueguinos no conocieron instrumentos musicales. Nadie hasta el momento nos habla de los sonajeros (idiófonos de sacudimiento) que en cambio están en manos de los **Patagones** meridionales desde varios siglos. Al menos ya lo menciona en el XVI Fernández de Oviedo¹¹. En cambio, ahora hallamos dos instrumentos, uno de ellos natural, provocado por el propio cuerpo del **Yagán** cuando Furlong escribe que machacaban el suelo "con las pisadas de sus pies, desnudos". Estamos en el momento de tránsito del cuerpo humano al instrumento musical.

Es sabido que todos los animales superiores de alguna manera expresan su emoción a través del movimiento. Sin embargo, aparentemente, según lo se-

ñala Curt Sachs (*Historia Universal de los instrumentos musicales*, Bs. As., Centurión, 1947, p. 25), sólo el hombre es capaz de regular y coordinar sus movimientos emocionales. Sólo él está dotado de ritmo consciente: "Cuando ha alcanzado esta conciencia —dice— y experimentado el estímulo y el confortamiento que brinda el ritmo, no puede abstenerse del movimiento rítmico de bailar, golpear el suelo con los pies, batir palmas, golpearse el abdomen, el pecho, las piernas, las nalgas: **muy pocos son los pueblos tan primitivos, como los vedas en el interior de Ceilán o ciertas tribus patagónicas**, que carezcan de instrumentos musicales y ni siquiera palmoteen o pateen el suelo"¹².

A la luz de este escrito de Furlong, que Sachs no parece haber conocido (no figura en su bibliografía tampoco), será necesario corregir el texto precedente por cuanto acabamos de ver que pateaban el suelo en manifestación consciente de sentido rítmico.

Ahora bien, como añade Sachs en otra parte de su aludido trabajo, "los movimientos emocionales son audibles en su mayor parte. Pero los primitivos probablemente pateaban el suelo o golpeaban sus cuerpos mucho antes de advertir el sonido resultante como un fenómeno separado". Se supone, entonces, que debe haber mediado un largo proceso antes de patear o golpear intencionalmente para producir sonidos. Con su propio cuerpo como instrumento, producían efectos variados tales como golpes sordos con las manos ahuecadas, golpes claros con las palmas tensas, pateando con los talones o la punta de los pies, etcétera. Así se formó una música preinstrumental, la cual se convertirá en instrumental cuando el hombre reemplace su propio cuerpo por su prolongación, el instrumento.

Entre los yaganes, y a juzgar por la descripción de Charles Wellington Furlong, las patadas en el suelo alternan con un instrumento, "un largo palo grueso en cada mano [con el cual] machacaban el suelo en lenta cadencia".

Es decir, ya estamos en presencia de un idiófono de percusión, el **bastón de ritmo**, al que Carlos Vega¹³ clasifica como idiófono "de pisón". El ejecutan-

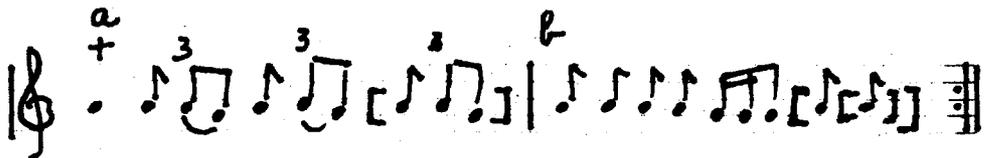
te recurre a estas cañas o palos de un metro o más de altura y los toma de la parte superior, en posición vertical, levantándolo y dejándolo caer sobre el suelo, en movimiento similar al que realizan los obreros para apisonar la tierra.

En cuanto a la danza, nos habla Furlong de danzas mixtas. Tal como lo describe hacia el final del fragmento transcrito, se trata del habitual movimiento circular en torno de un centro que esta vez aparecía envuelto en trapos (¿un animal sacrificado, como en el caso del *Kamaruko?*), al cual debía considerarse portador del espíritu maligno.

La ceremonia descrita por Furlong es de carácter fúnebre, motivada por la muerte de uno de la tribu. Milciades Vignati, uno de los grandes eruditos con que ha contado el país en las últimas décadas¹⁴, al referirse a las artes de los *Yámanas* afirma que sólo conocen las decoraciones corporales y que se ignora que hayan tenido instrumentos, si bien "los hombres hacían uso del bastón de ritmo en las ceremonias fúnebres". Por el momento, entonces, parecen de uso excluyente los bastones para eventos de esa índole.

12. El incalculable valor del aporte de Furlong, como lo es el de Robert Lehmann-Nitsche en el caso de la Patagonia argentina, reside particularmente en haber grabado en cilindros de cera los cantos de los fueguinos. Este trabajo, fundamental para un estudio de alto nivel técnico, se efectuaba dos años después de las primeras grabaciones realizadas en el país por el ya citado Lehmann-Nitsche; pero eran las primeras en zona fueguina.

Copias de los registros de Furlong



y el "doctor" *Yoyo*, médico-hechicero. Furlong, refiriéndose a estos informantes, habla de "dos mujeres", lo cual lleva a pensar que el "doctor" *Yoyo* debía ser un típico asexual, como era tan común entre los patagones. Estos

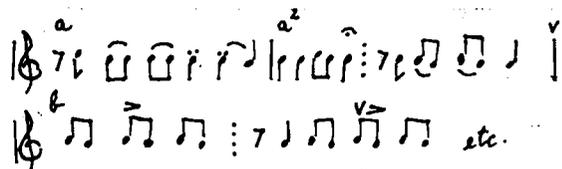
fueron enviadas a los archivos de Berlín, donde fueron a parar a manos de uno de los más grandes científicos musicales que hoy reconocemos: Erich M. von Hornbostel. El propio etnomusicólogo alemán confiesa que la publicación de ese estudio fue postergado, en parte por razones extrañas al trabajo, pero en gran medida porque el material de Furlong fue considerablemente incrementado posteriormente con grabaciones tomadas entre *Onas*, *Yaganes* y luego *Alacalufes* por Martin Gusinde (*Die Feuerland-Indianer*, 2 vols., Viena, 1931) y W. Koppers (*Unter den Feuerland Indianern*, Stuttgart, 1924).

Así es como el estudio de los registros de Furlong, reunidos con los posteriores, aparece sólo en 1936 con el título de *Fuegian Songs*, en *American Anthropologist*, julio-setiembre 1936, vol. 38, Nº 3. Dicho trabajo fue traducido al castellano por el historiador chileno Eugenio Pereira Salas y publicado por la Revista Musical Chilena (*Canciones de Tierra del Fuego*, Sgö. de Chile, año VII, Nº 41, 1951, pp. 71-84).

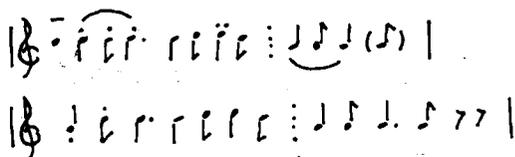
Por ser muy posterior el artículo de Hornbostel al lapso fijado en nuestra investigación sobre los primeros estudios etnomusicológicos en el área de Tierra del Fuego, omitimos su transcripción aquí. Sobre todo teniendo en cuenta que está traducido y su consulta es relativamente fácil. De todos modos, y en honor al esfuerzo del coronel Furlong, daremos algunos detalles del resultado de los estudios de Hornbostel.

Ante todo nombremos a los informantes de Furlong, más abundantes que los dos patagones con que contó Lehmann-Nitsche. Entre los *Onas* que cantaron para Furlong se cita a *Ichjh*, quien ofreció el siguiente canto:

dos personajes son de Río Fuego. Además, dos hombres *onas* colaboraron en las grabaciones de 1907/1908. Se trata de *Ishtone* de Najish, que le ofrece el siguiente canto de curandera:

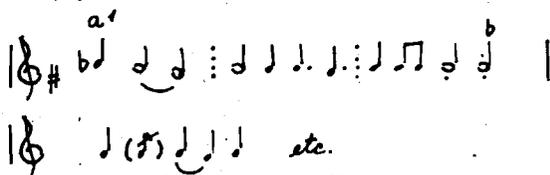


y **Tininisk**, un curandero de Haberton:



Entre los yaganes, los informantes de Furlong fueron **Simmoorwhilliss**, de Lauwi (Punta Remolino) y **Weemanaha-**

keepca, cuyos nombres cristianos eran Alicia y Gertrudis, que le ofrecen el siguiente canto:



y entre los hombres, cinco o seis, algunos de los cuales volvieron a cantar, años después, para Gusinde.

Para su pautaación Erich von Hornbostel recurre a los siguientes signos diacríticos:

+ = Ascende la nota hasta 1/4 de tono

- = Desciende hasta 1/4 t.

♩ = "Glissando"

[♩] = Variaciones de altura

| = Divide grupos de notas y no compases

V = Pausa de la respiración

◡ = Acorta la nota

2) Las canciones de los fueguinos no tienen palabras significativas.

3) **Manera de cantar:** fuertes acentos, a menudo incrementados por aspiraciones que pueden escucharse muy continuadas; tendencia a conectar sonidos por un portamento y a subdividir los valores largos por pulsaciones; "tempo" de canto moderado, más bien lento y constante; manera enfática de cantar entre los **Onas**, pero desconocida entre las tribus canoeras (sus vecinos **Yámanas** y **Alakalufes**).

4) **Ritmos:** carente de arsis o acento débil. Grupo típico es un trocaico dinámico. Comienza con compás fuerte que generalmente es corto, seguido por un espacio de respiración que lo refuerza y luego baja a través de escala de acentos que parecen rebotar.

Veamos ahora, someramente, las conclusiones a las que arriba Hornbostel respecto del canto de los fueguinos:

1) Existen canciones para acompañar danzas pantomímicas zoomórficas; canciones burlescas para mofarse unos de otros; gritos de llamada y de respuesta, voceados con entonación musical, más bien cantados que hablados; cantos imitativos del canto de los pájaros.

5) **Limitación tonal:** la espina dorsal de la estructura melódica es un par de notás, a veces en segunda menor. La línea sonora puede llegar a intervalos de 4ª, 5ª u octava. Tipo melódico escalonado: se comienza en nota alta con el mayor volumen y descendiendo arrastrando el motivo paso a paso. Al mismo tiempo, el sonido va decreciendo en volumen y muere en la nota baja.

Haciendo un parangón con la música de otras culturas, arriba Hornbostel a estas conclusiones:

Considerando por otra parte la uniformidad del estilo musical aborigen en el área total del Estrecho de Magallanes hasta el Océano Artico y desde las costas orientales de Groenlandia hasta el río Jenisey, y considerando por otra, el fuerte contraste que demuestran las canciones de los Yaganes y de los Alakalufes con el estilo aborigen, nos inclinamos a distinguir estas últimas tribus como pertenecientes en su aspecto cultural y no somático, a un grupo separado pre-indígena. Estos pueblos deben haber sido los precursores de la emigración formal de los indios al continente americano. En este continente fueron no sólo empujados a las fronteras lejanas o a lugares de acceso difícil, sino que en el transcurso del tiempo han sido sometidos a la influencia de sus vecinos más desarrollados (...). Fuera del continente americano, el primitivo estilo musical pre-indio está en paralelo estrecho con el de los Veddas y de los habitantes de las Islas Andamán. Sus melodías son extremadamente limitadas, frecuentemente suben al final de la frase; el número de las unidades de tiempo varía arbitrariamente (o de acuerdo con el número de sílabas) en casi toda repetición de una sola frase, aunque el tiempo permanece constante (los insulares de Andaman también cantan en octavas y quintas en vez del unísono como a veces lo hacen los Yaganes).

El hecho conocido de que entre las primitivas culturas auténticas faltan por completo los instrumentos musicales que no tienen gran importancia por sí mismos, realza el significado de este extraño paralelismo que pueden encontrarse en este campo de estudio.

Compara asimismo Hornbostel la descripción de Furlong sobre la danza de la muerte, tal como la ejecutaron ante sus ojos las mujeres yámanas (patear el suelo o golpear con largos y anchos bastones de madera), con otras danzas, también femeninas, de tribus sumamente primitivas del sudeste de Australia. Muy semejantes, por cierto.

Otro paralelismo encuentra con pueblos australianos en el hecho de que tanto los curanderos australianos como los fueguinos observados por Furlong (posteriormente por Gusinde y Koppers) aprendan en trance canciones y conjuros de uno de los parientes del difunto o de otros espíritus. O que en las ceremonias de iniciación se incluyan pantomimas y danzas de imitación de pájaros y animales totémicos, cosa

que también se da entre las culturas patagónico-pampásicas de la Argentina. De las analogías señaladas, obtiene Hornbostel la conclusión siguiente:

La relación entre Australia y Sudamérica desde el punto de vista musical aparece como homóloga y esto encaja bien en el grupo de correspondencias culturales de detalles, en las cuales el Prof. Koppers ha basado su hipótesis del origen común de la cultura de los pueblos del sureste de Australia y las Islas Andaman, por una parte, y la cultura fueguina californiana, por la otra. De acuerdo con esta hipótesis, los antepasados de las tribus primitivas (fueguinas, californianos, australianos del sureste, tasmanios, andameses, veddas), debieron haber vivido como vecinos en alguna parte del Asia en tiempos muy remotos y de allí debieron haber emigrado bajo la presión de tribus más avanzadas (indios americanos, australianos, papuanos, etc.), en líneas divergentes hasta que llegaron a sus actuales áreas geográficas de ocupación, "habitat"

13. Carlos R. Gallardo, que fue gobernador de Tierra del Fuego y alternó sus tareas de gobernante con la observación de la vida de los onas, publicó en 1910 su trabajo denominado **Tierra del Fuego**. Los Onas (Bs. As., Cabaut y Cía. Ed., 1910). Aunque Gallardo no fue un científico, su permanencia en esas regiones, pero sobre todo, naturalmente, su inquietud y sensibilidad para con estas culturas, le permitieron arrimar datos valiosos a la etnografía fueguina. En su libro (pp. 162/165) dedica breve capítulo a música y danzas. Veamos:

MUSICA

Ni la música vocal ni a instrumental tiene importancia entre los onas, siendo así una excepción entre los pueblos salvajes. Puede decirse que en este pueblo sólo existe la primera, y que les agrada aun cuando es de una forma sumamente primitiva, pues sólo producen ruidos sin armonía; su melopea es triste, monótona, insípida, chata y sin el mínimo asomo de belleza.

Se les oye entonar este canto cuando se encuentran agrupados alrededor del fuego y no hay tema de conversación interesante.

Si bien es cierto que entre ellos hay cantos que varios conocen y que por lo tanto son generales, hay otros que pertenecen exclusiva-

mente al sujeto que canta y podría decirse que son de su propiedad exclusiva porque no se oye que otros lo repitan. En este último caso deberíamos colocar a los cantos que emplean los doctores para acompañar sus giras en los casos de enfermedad.

Algunas veces, de noche, las mujeres se toman de las manos, forman un círculo, dan vueltas, saltan y se acompañan con cantos.

Estos indios no construyen ningún instrumento musical, ni siquiera algo que pueda producirle sonidos, siendo lo particular del caso que en ellos es innato el amor a las armonías, pues cuando se civilizan les causa satisfacción el oír música.

Lo único que emplean como instrumento musical es el esófago del guanaco o el del pato a vapor en el que soplan y producen un sonido desagradable e indescriptible.

Lo que sí se nota algunas veces es un oná silbando, pero lo hace sin melodía.

BAILE

El baile, que proporciona una sensación de placer porque en sí lleva representación de dos formas del arte: lo plástico y lo rítmico, sólo se muestra en una forma tan primitiva, tan rudimentaria, que no produce el estado emotivo que domina cuando se presencia, no digo un baile en los pueblos civilizados, sino también entre los salvajes.

Poco culto rinden los onas a este antiquísimo arte, pues la danza no existe entre ellos como representación de sentimientos: no se la halla en las declaraciones de guerra, antes o después de las batallas, en las visitas de tribu a tribu, en festejos de ninguna naturaleza, ni en entierros o demostraciones de pesar; están, pues, excluidas por completo de sus costumbres las danzas de guerra y de caza tan generales entre los salvajes, apenas esbozan danzas de amor y éstas, de una cómica simplicidad, poco se diferencian de las que ejecutan algunos animales delante de las hembras cuyos favores impetran. Consisten en ponerse en cucullas e imprimir a todo el cuerpo un movimiento de flexión, casi sin moverse del sitio y a compás de un cantito sordo y monótono. No tienen época determinada para bailes, danzan cuando están contentos y abunda la provisión de carne. Las danzas son ejecutadas generalmente por los doctores, sobre todo si éstos son jóvenes y rarísima vez, quizás ninguna, por las mujeres.

Nunca únense hombres y mujeres para bailar. Es indudable que si tuvieran música les agra-

daría bailar, pues cuando los indios civilizados oyen alguna, desean hacerlo.

Desde el punto de vista organológico nos trae una absoluta novedad el testimonio de Gallardo. No se había hecho anteriormente, en efecto, la menor referencia a este tipo tan particular de aerófono realizado con el esófago del guanaco o del pato a vapor, así llamado una especie de pato marítimo que avanza a gran velocidad y que habita por esas regiones. Anota, además, el silbo. Da la impresión de que se trate de simple expansión el tocar esos instrumentos, sin otra funcionalidad que la del esparcimiento y sin relación mágica.

El mismo carácter parecen tener las danzas. La de amor tiene similitud con una danza araucana en la cual se realizan movimientos de cadera semejantes a los realizados durante el acto sexual. Al menos guarda cierta analogía. Al igual que entre los patagones meridionales y también **Günuna-küne** y araucanos, poseen danzas masculinas, algunas para expresar contento; otras, con participación del hechicero, probablemente con valor mágico-propiciatorio. Gallardo no es explícito en tal sentido. Hay que recordar también que los onas tenían complicadas ceremonias en el rito de iniciación (**kloketen**). En la edad de la pubertad, como iniciación, se los sometía a prolongados y severos ayunos y se los exponía a la visión de seres fantasmales. En esa personificación de "espíritus" de los **kloketen**, la danza, o algo similar, pudo estar relacionada.

14. Concluimos la revisión bibliográfica de las informaciones sobre música, danza e instrumentos musicales de los fueguinos con el libro de Roberto Dabbene **Los indígenas de la Tierra del Fuego. Contribución a la etnografía y antropología de los fueguinos** (Bs. As., Tipo-Litografía "La Buenos Aires", 1911). De origen italiano, Dabbene se ha dedicado desde comienzos de siglo al estudio de las aves, con un rigor científico tal que durante más de treinta años fue considerado entre los primeros ornitólogos del mundo. El trabajo sobre los indígenas de la Tierra del Fuego dedica capítulos especiales a cada una de las tres etnias. No des-

cuida este etnólogo (doctor en ciencias naturales, además), la observación de aspectos musicales, dejándonos referencias de los onas y yámanas. Nada hallamos, en cambio, respecto de los alakalufes, aunque es bien sabido que tienen éstos un género de vida y costumbres casi idénticas a la de los yaganes.

En las pp. 36/37 hallamos datos sobre la música yámana.

Las danzas son de varias clases y en ella no toman generalmente parte las mujeres. Bailan solos, saltando alternativamente sobre una y otra pierna; o en grupos, teniéndose de las manos; o en fin, colocándose en fila cada uno con las manos apoyadas sobre las espaldas del otro.

No tienen ningún instrumento de música y sus cantos, aunque poco variados, tienen a veces y según los casos una significación distinta.

Así, hay cantos para vengar una muerte violenta, cantos por la muerte de algún pariente, etc. Pero lo más frecuentemente se componen de sílabas o palabras sin significado. Son una especie de lamentaciones monótonas, interrumpidas con frecuentes pausas, y que se reducen a la repetición de unos mismos cortos motivos. El ruido igual y continuo del mar que rompe sobre las costas y el silbar del viento en los bosques, parecen haber sido las simples sensaciones que han originado la repetición de las mismas cadencias en esos motivos (...). Una cosa que ha llamado siempre la atención de los viajeros que tuvieron relación con ellos, es la facilidad que demuestran para imitar los gestos y repetir con la misma entonación las palabras que han oído, aunque sean en idioma desconocido para ellos.

Y sobre los onas, en pp. 82/83, leemos:

Los bailes tienen lugar después de algunas buenas cacerías y en ellos toman parte varios individuos, ejecutando pasos precipitados y corriendo en fila en torno del fuego. Las mujeres pocas veces toman parte en esta diversión.

Por la noche, en torno del fuego de sus campamentos, se cuentan las anécdotas o las hazañas de sus peleas y sus cacerías. A veces las mujeres entonan un canto monótono y triste sin acompañamiento de ningún instrumento. Ese canto consiste en la repetición de dos o tres motivos y no tiene ningún significado.

15. Han transcurrido casi setenta años entre las primeras referencias musicales éditas sobre los fueguinos y la última que transcribimos, la de Dabbenne, de 1911. Si bien muchas veces se habló de la ineptitud de esos pueblos para manifestaciones de tipo artístico musical, vemos que, a partir de 1844 al menos, los científicos o los simples observadores registran algunas experiencias sonoras, en especial por externación vocal. Instrumentos como el "bastón de ritmo" (idiófono de pisón) o el esófago de guanaco o del pato a vapor usado por onas (aerófonos), vienen por otra parte a desmentir la teoría de que estos pueblos del extremo austral carecen de representatividad, siquiera mínima, en la organología etnomusicológica.

En los últimos cuarenta años, y en momentos de su extinción, los onas de Tierra del Fuego han despertado verdadera fascinación en la etnología contemporánea por constituir uno de los grupos más representativos en América de la etapa paleolítica. Entre esos investigadores se cuenta una discípula de Claude Lévi-Strauss, Anne Chapman, que trabajó hace unos quince años con esos indios del sur argentino, bajo la dirección del autor de **Antropología cultural**.

En efecto la doctora Chapman inició sus búsquedas en Tierra del Fuego en 1964. Su primer objetivo —declaró en reportaje periodístico (**Los últimos Onas**, en **Los libros**, publicación periódica, Nº 2, Bs. As., ag. 1969)— fue conocer a Lola, la más anciana de los sobrevivientes onas.

Doblemente interesante por cuanto había conocido la vida primitiva nómada de su pueblo, "quienes mantuvieron su cultura hasta la llegada repugnante de los blancos hacia 1880" (Chapman, **Los últimos...** p. 19). 'En 1965 —recuerda la investigadora francesa— volví a Río Grande y durante tres semanas realizamos numerosas grabaciones. Los cantos registrados entusiasmaron en Francia al profesor Lévi-Strauss y al jefe de departamento de música del Museo de Londres [sic. Sin duda hay un error en este texto. La investigadora debió decir, con toda seguridad, "del Museo del Hombre", de París]. Volví a

Tierra del Fuego en 1966; Lola tenía 90 años y podía morir en cualquier momento: era urgente recoger nuevas grabaciones, pues ella era la última persona que tenía conocimiento profundo de esos cantos. Algunos meses después Lola murió. Sólo quedó de los onas unos noventa cantos en veinticinco cintas magnetofónicas".

Las grabaciones recogidas en estas expediciones francesas permiten reconstruir, por tanto, a través de la invaluable documentación fonográfica, el final de la cultura musical ona, sumándose así al aporte primero del coronel Furlong (1907/1908) y posterior del profesor Gusinde (1922/1923) en colaboración con Koppers. Ha quedado así registrado el "canto del cisne" de ese pueblo ya legendario, "fósil cultural" de América, en expresión de Enrique Palavecino, y auténtico tesoro para la antropología cultural contemporánea.

NOTAS

1. ROJAS, Ricardo: *La literatura argentina*.

Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, Bs. As., Ed. Losada, 1948, Los modernos I, p. 42.

2. *Ibid.*, p. 61.

3. *Ibid.*, p. 52.

4. PALAVECINO, Enrique: **Áreas y capas culturales en el territorio argentino**, Bs. As., Imprenta Coni, 1948, p. 3.

5. VIGNATI, Milciades Alejo: **Etnografía y arqueología. Usos, costumbres y cultura de los aborígenes de Buenos Aires, La Pampa y Patagonia; período colonial**. En: *Historia Argentina* (dirig. Roberto Levillier), Bs. As., Ed. Plaza & Janés. 1968, Vol. I, p. 265.

6. PALAVECINO, Enrique: *Op. cit.*, pp. 33-79.

7. VIGNATI, M. A.: *Op. cit.*, p. 273.

8. PALAVECINO, Enrique: *Op. cit.*, pp. 4/16.

9. El subrayado es nuestro.

10. SCHNEIDER, Marius: **L'Etnomusicología**. En *Enciclopedia della Musica*, Milano, Ricordi, 1964, Vol. II, pp. 146/154.

11. FERNANDEZ DE OVIEDO, Gonzalo: **Historia general y natural de las Indias** (5 volúmenes). Ed. y estudio preliminar de Juan Pérez de Tudela Bueso, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días, 1959, Vol. II, p. 248.

12. El subrayado es nuestro.

13. VEGA, Carlos: **Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina**, Bs. As., Centurión, 1946.

14. VIGNATI, M. A.: *Op. cit.*, p. 320.



APROXIMACION A LA OBRA DE JUAN DE ARAUJO

Lic. Carmen García Muñoz

La historia de la música colonial americana está siendo develada poco a poco por los investigadores. Tenemos ya publicaciones importantes¹ para documentarnos y un conjunto de partituras² y discos³ editados que pueden proporcionar un panorama general de todo el período.

Estimamos que es el momento —paralelamente a la consecución de los estudios mencionados— de iniciar el trabajo en profundidad sobre los principales creadores. A esa tarea estamos dedicados desde hace algún tiempo en la obra de Juan de Araujo, magnífico exponente de la época.

En esta oportunidad presentamos el catálogo del material araujiano hasta ahora identificado⁴ y las características básicas que ofrecen esos manuscritos.

I. CRONOLOGIA ARAUJIANA

Juan de Araujo nace en España, en la Villa de Villafranca, en 1646. Viaja muy pronto al Perú, en compañía de su padre, que era funcionario del Conde de Lemos, virrey del Perú. Estudia en la Universidad limeña de San Marcos y según Stevenson realiza su preparación musical y compositiva con Tomás de Torrejón y Velasco⁵. Se ordena sacerdote y es nombrado Maestro de Capilla en la Catedral hasta 1676, en que lo sucede en el cargo Torrejón y Velasco. Va luego a Panamá⁶ como Maestro de Capilla y probablemente a Guatemala donde da a conocer la obra de Torrejón⁷. A su regreso al Perú se lo contrata en la Catedral de Cuzco y en

1680 pasa a La Plata (Sucre) donde desempeñará el mismo cargo durante 22 años en la Catedral, hasta su muerte en 1712.

En la documentación complementaria analizada sobre Araujo⁸ constan los elogios que mereció tanto en su labor creativa como en la tarea de conducción y preparación de los grupos corales.

II. CATALOGO DE OBRAS

Tal vez sea Araujo uno de los autores de los que se conserva mayor cantidad de obras en los archivos americanos. Mencionamos en este trabajo 159 ítems; excepto seis, el resto ha sido consultado en forma personal. Algunos ofrecen dudas en su posible atribución y en cada caso hacemos la cita que corresponde. En otros manuscritos de la Biblioteca sucrense la ausencia total de indicación de autor nos plantea el problema de su adjudicación. Estamos seguros que varias composiciones por ahora estimadas anónimas pertenecen a Araujo. Una segunda etapa de estudio tendrá que enfocar este aspecto. Es evidente que Araujo posee características estilísticas y técnicas muy particulares, pero —como en cualquier momento histórico— la presencia de un gran compositor suscita muchos imitadores. Por eso la tarea debe ser lenta y prudente. Sólo al transcribir íntegramente cada obra y luego de un análisis exhaustivo en todos sus parámetros estaremos en condiciones de incorporar alguno de esos manuscritos⁹.

El catálogo lo hemos resuelto de acuerdo a las siguientes pautas:

- 1) en primer término indicamos el número asignado a cada obra siguiendo el ordenamiento alfabético de incipit,
 - 2) las composiciones se identifican por el comienzo de su texto,
 - 3) todos los textos se han volcado en grafía moderna,
 - 4) el incipit corresponde siempre a la sección que en los manuscritos aparece en primer término, sea ésta Estribillo, Coplas, Introducción, etc.,
 - 5) en el incipit hemos omitido la repetición de palabras¹⁰,
 - 6) cuando hay dos versiones de una misma obra con distinto texto proponemos aquel que estimamos más antiguo,
 - 7) un asterisco a continuación del incipit señala las obras no consultadas personalmente,
 - 8) en el segundo renglón se ubican:
 - a) el archivo donde se encuentran los originales: BNS (Biblioteca Nacional de Bolivia, Sucre¹¹, Cuzco (Archivo del Seminario de San Antonio Abad), Montevideo (Museo Histórico Nacional) y Moxos (Archivo de la Iglesia de San Ignacio de Moxos, Bolivia),
 - b) formación coral, es decir cantidad total de voces que integran la obra,
 - c) C. o I., que indica manuscrito original completo o incompleto,
 - d) publicaciones, señalando primero el transcriptor y luego —entre paréntesis— la publicación (cuyo título y datos completos se dan en la bibliografía) y la discografía.
-
1. Abejita que libas las flores
BNS (C) - 4 voces - I.
 2. Abismo de confusiones
BNS (C) - 8 v. - I.
 3. Adivinen si pueden
BNS (C, F) - 2 v. - C. (12)
 4. Afuera luces
BNS (C) - ? - I.
 5. Afuera pastores
BNS (C) - 8 v. - I.
 6. Afuera que sale
BNS (F) - 4 v. - C.
 7. Ah de la nave
BNS (C) - 7 v. - I.
 8. Ah de la oscura, funesta prisión
BNS (F) - 8 v. C.
 9. Ah de la región de luces
BNS (F) - 8 v. - C.
 10. Ah de las altas ondas
BNS (C) - 4 v. - I.
 11. Ah de las aves canoras
BNS (C) - 8 v. - C.
 12. Ah de las aves que cantan al alba
BNS (C) - 8 v. - I.
 13. Ah de las flores
BNS (C) - 10 v. - I.
 14. Ah de las luces
BNS (C) - 10 v. - I.
 15. Ah del cielo
BNS (C) - 4 v. - C.
 16. Ah del tiempo
BNS (C) - 10 v. - C.
 17. A juicio mortales
BNS (C) - 7 v. - I.
 18. A la diga que diga
BNS (F) - 7 v. - I.
 19. Al agua, al aire
BNS (C) - ? - I.
 20. A la mar marineros
BNS (C) - 8 v. - I.
 21. Al arma, que el orbe en guerra feliz
BNS (C) - 8 v. - C.
 22. Al arma valientes
BNS (C) - 8 v. - C.
 23. A la selva
BNS (C) - 9 v. - I.
 24. A la unión más gloriosa
BNS (C) - 12 v. - I.
 25. Al blanco tiradores
BNS (C) - 8 v. - I.
 26. Albricias
BNS (C) - 8 v. - C.
 27. Al Carmelo
BNS (C) - 7 v. - I.
 28. Al enigma divino
BNS (C) - 8 v. - I.
 29. Al llanto más tierno
BNS (C) - 4 v. - C.
 30. Alma eternamente pura
BNS (C) - 8 v. - I.
 31. Al pozo de aguas vivas
BNS (C) - 9 v. - C.
 32. Al retiro, al silencio
BNS (C) - 8 v. - I.
 33. Al sentido confuso
BNS (C) - 10 v. - C.

34. Al venturoso oriente
BNS (C) - 10 v. - C.
35. Al ver que en nuestro hemisferio
BNS (C) - 2 v. - C.
36. A mayor gloria de Dios
BNS (C) - 5 v. - C.
37. Aquel incendio de luces
BNS (F) - 8 v. - C.
38. Aquí de los primores
BNS (C) - 8 v. - C.
39. Aquí valentones de nombre
BNS (C) - 11 v. C. - Stevenson (**Latin American Colonial Music Anth...**)
40. Aquí zagales, aquí pastores
BNS (C) - 8 v. - C.
41. A recoger pasiones inhumanas
BNS (C, F) - 7 v. - C. - Claro (**Antología de la música colonial...**)
42. Armonía canora
BNS (C) - 8 v. - C.
43. A sembrar el sembrador
BNS (C) - 10 v. - C.
44. Atención a la fragua amorosa
BNS (C) - 8 v. - I.
45. Aunque el amor vibre flechas
BNS (C) - 8 v. - C.
46. A un romance trasladado
BNS (C) - 4 v. - C.
47. Avecillas que al alba
BNS (C) - 10 v. - I.
48. Avecillas sonoras
BNS (C) - 2 v. - C.
49. Ay andar
BNS (C) - 4 v. - C. - Stevenson (**Latin American Colonial Music Anth...**) y Claro (**Antología...**)
50. Ay déjenme
BNS (C) - 6 v. - I.
51. Ay mi Dios
BNS (C) - 10 v. - I.
52. Ay que el sol
BNS (C) - 10 v. - C.
53. Ay que me abraso
BNS (C) - 10 v. - C.
54. Ay que me llevan las olas
BNS (C) - 7 v. - C.
55. Bellísima antigua madre
BNS (F) - 7 v. - I.
56. Cada elemento fiel
BNS (C) - 8 v. - I.
57. Cante amor su dulce aplauso
BNS (C) - 9 v. - I.
58. Canten cielos y tierra
BNS (F) - 9 v. - C.
59. Canten las aves
BNS (C) - 10 v. - I.
60. Cayósele al alba
BNS (C) - 3 v. - C. - García Muñoz (artículo en **Ficta**)
61. Corderito
BNS (C) - 4 v. - C.
62. Declárese el amor
BNS (C) - 8 v. - I.
63. Despejo alados escuadrones
BNS (C) - 10 v. - C.
64. Dime amor
BNS (C) - 4 v. - C. - García Muñoz (**Un archivo musical...**)
65. Dios de amor
BNS (C) - 2 v. - C.
66. Dixit Dominus
BNS (F) - 11 v. - I.
67. Dixit Dominus
Cuzco - 11 v. - C. - Stevenson (**Latin American Colonial Music Anth...**) y Von Gavel (**Investigaciones musicales...**); Stevenson (disco UCLA)
68. El pronóstico escuchen
BNS (F) - 4 v. - I.
69. En día de Nolasco
BNS (C) - 8 v. - C.
70. En el muy gran padre Ignacio
BNS (C) - 2 v. - C.
71. Errante clarín
BNS (C) - 3 v. - C.
72. Ese sol que glorioso amanece
BNS (C) - 8 v. - C.
73. Este pan al divino
BNS (C) - 7 v. - C.
74. Fuego de amor
BNS (F) - 12 v. - C. - Claro (**Antología...**)
75. Fuera que se quema el mundo
BNS (C) - 7 v. - C.
76. Fuera que va de invención
BNS (F) - 8 v. - I.
77. Guárdense del fuego
BNS (C) - 10 v. - I.
78. Guerra al arma
BNS (C) - 10 v. - I.
79. Háganse a la vela
BNS (C) - 8 v. - I.
80. Hola hao
BNS (C) - 8 v. - C.
81. Hola que vienen gitanas
BNS (C) - 6 v. - I.
82. Incipit Lamentatio
BNS (C) - 10 v. - C.
83. Jilguerillos a la fiesta
BNS (C) - 8 v. - C.
84. Kyrie eleison
BNS (C) - 8 v. - I.
85. Kyrie (*) (13)
Moxos - 6 v. - I?

86. Kyrie (*) (14)
Moxos - 4 v. - C.
87. Lauda Jerusalem
Cuzco - 12 v. - I.
88. Los cofiades de la estleya
BNS (F) - 6 v. - C. - Stevenson (**Latin American Colonial Music Anth.**); Stevenson (disco **Choral Music of the Spanish New World**)
89. Los que tienen hambre
BNS (C) - 8 v. - I.
90. Luzcan los astros
BNS (C) - 10 v. - I.
91. Magnificat (*) (15)
Cuzco - 11 v. - C.
92. Magnificat (*) (16)
Cuzco - 10 v. - I.
93. Maravilla excelsa
BNS (C) - 10 v. - I.
94. Mariposa que vuelas
BNS (C) - 4 v. - C.
95. Matices del cielo
BNS (C) - 10 v. - C.
96. Métricas inspiraciones
BNS (C) - 10 v. - C.
97. Moradores del orbe venid y veréis
BNS (C) - 8 v. - C.
98. Moradores felices del orbe
BNS (C) - 8 v. - C.
99. Ninfas, aves, selvas, flores
BNS (C) - 4 v. - C.
100. No temas, no receles
BNS (C) - 8 v. - I.
101. Nueva guerra de los campos
BNS (C) - 9 v. - I.
102. Oh que bien
BNS (C) - 4 v. - C.
103. Oigan, atiendan
BNS (C) - 6 v. - I.
104. Oíganme que cuando celebros
BNS (C) - 10 v. - C.
105. Olas surca de cristal
BNS (C) - 8 v. - C.
106. Para arrullar al amor
BNS (C, F) - 4 v. - C.
107. Parabienes zagalejos
BNS (C) - 7 v. - C.
108. Para festejar al niño
BNS (C) - 10 v. - I.
109. Para qué es amor (*) (17)
Cuzco - 4 v. - C.
110. Para qué muestra la fe
BNS (C, F) - 4 v. - C.
111. Passio Domini
BNS (C) - 7 v. - I.
112. Passio Domini
BNS (C) - 10 v. - I.
113. Pastorcillo que al sueño entregado
BNS (C, F) - 7 v. - C.
114. Pastores amantes
BNS (C) - 8 v. - I.
115. Pues en mayo
BNS (C) - 10 v. - C.
116. Pues mi rey ha nacido
BNS (C) - 10 v. - I.
117. Que dulce, que horrible estruendo
BNS (C) - 7 v. - C.
118. Qué es esto que se mira
BNS (F) - 7 v. - C.
119. Que flores alumbró el cielo
BNS (C) - 7 v. - I.
120. Quein baala
BNS (C) - 2 v. - I.
121. Quién es farol
BNS (C) - 9 v. - I.
122. Quién llama, quién pide entrada
BNS (C) - 8 v. - I.
123. Quién llena de armonía
BNS (F) - 7 v. - C.
124. Recordar jilgueros
Cuzco - 2 v. - C. - Claro (**Antología...**) y Von Gavel (**Investigaciones musicales...**)
125. Relación, villancico y gaceta
BNS (C) - 4 v. - I.
126. Resuenen los clarines
BNS (C) - 8 v. - C.
127. Ruiseñor que en blandas armonías
BNS (C) - 4 v. - C.
128. Salga el torillo hosquillo (18)
BNS (C) - 8 v. - C.
129. Salud a la aurora divina
BNS (C) - 6 v. - I.
130. Saludan las aves
BNS (C) - 10 v. - I.
131. Según la inquietud alegre (19)
BNS (C) - 8 v. - C.
132. Si Dios se contiene en el sacramento
BNS (C) - 3 v. - C. - Roldán (disco Qualiton)
133. Si el amor se quedare dormido
BNS (F) - 4 v. - C. - Claro (**Antología...**)
134. Si en el pan los misterios se cifran
BNS (C) - 7 v. - I.
135. Si es blanco de los amores
BNS (C) - 7 v. - I.
136. Si la humana iniquidad
BNS (C) - 7 v. - C.
137. Silencio, atención
BNS (C) - 10 v. - I.
138. Silencio, pasito
BNS (C) - 8 v. - C.
139. Suspensión, jerarquías angélicas
BNS (C) - 8 v. - I.

140. Tocan a fuego
BNS (C) - 8 v. - I.
141. Todo es gloria este día
BNS (C, F) - 8 v. - C.
142. Toquen alarma (*) (20)
BNS (C) - 12 v. - C.
143. Ut queant laxis
BNS (C) - 8 v. - C. - Stevenson (*Latin American Colonial Music Anth...*); Stevenson (disco *Choral Music of the Spanish New World*)
144. Vau
BNS (C) - 4 v. - C.
145. Vaya de gira
BNS (C) - 8 v. - I.
146. Vengan, admiren, asombren, aplaudan (21)
BNS (C), Mont. - 10 v. - C. - García Muñoz (*Latin American Colonial Music Anth...*); García Muñoz (disco UCLA)
147. Vengan si quieren saber
BNS (C) - 8 v. - C.
148. Venid, corred, volad
BNS (C) - 10 v. - I.
149. Venid mortales al asilo de los males
BNS (C) - 7 v. - I.
150. Venid mortales, venid a comprar
BNS (C) - 10 v. - I.
151. Venid mortales, venid a la audiencia
BNS (C) - 10 v. - I.
152. Veni sponsa Christi
BNS (F) - 3 v. - C.
153. Vientos, aves, prados, flores
BNS (C, F) - 10 v. - C.
154. Vitor la digan
BNS (C) - 7 v. - I.
155. Viva la noche
BNS (C) - 9 v. - I.
156. Vuela fénix ardiente
BNS (C) - 8 v. - C.
157. Yo soy la noche oscura
BNS (C) - 10 v. - I.
158. Zagalejos, venid y notad
BNS (C) - 10 v. - C. - Roldán (*Un archivo musical...*)
159. Zagales del monte
BNS (C) - 10 v. - I.

III. CARACTERÍSTICAS DEL MATERIAL MUSICAL

La mayor parte del repertorio colonial se presenta en partes sueltas, vocales o instrumentales, en general de formato apaisado, con medidas aproximadas de 310 x 215 mm.

En los manuscritos araujanos sub-

siste la notación blanca del renacimiento europeo —común en América en esos años—, hallándose tipos de grafía más moderna en las copias posteriores, que son una prueba de la importancia y la popularidad de Araujo a través del tiempo. La ausencia original de barras de compás, colocadas después en algunos casos por los coristas, el dibujo de las figuras que pasa del rombo por el triángulo hasta llegar al diseño redondeado, las cabezas ennegrecidas que responden a las reglas de la tradición franconiana, las normas de perfección que se respetan cuidadosamente, son características de estos manuscritos.

Varias obras fueron escritas por un pulcro copista y constituyen un válido y precioso testimonio epocal. En otras partículas el apuro o el descuido de la grafía hace difícil la lectura. Los signos de compás siempre están indicados, tanto en lo ternario como en lo binario, o en las proporciones. El guión a fin de pauta, bajo diferentes formas, refleja fielmente la persistencia de una costumbre. Las alteraciones se anotan en general bajo o sobre la nota afectada; como no siempre están escritas es necesario el análisis armónico y la confrontación con pasajes similares para deducir cada caso.

El repertorio araujiano hasta ahora conocido es para coro y continuo²². De las 159 obras catalogadas 85 están completas, 72 incompletas y de 2 faltan datos definitorios. En ese grupo de composiciones incompletas pueden ponerse en condiciones de ejecución aquellas en las que falta alguna parte fácilmente reconstruible (por ejemplo la voz más grave del coro, si existe el folio de acompañamiento, que lo duplica en forma habitual).

En cuanto a la cantidad de voces utilizadas podemos establecer el siguiente cuadro:

a 2 voces	7 obras
„ 3	„	4 „
„ 4	„	21 „
„ 5	„	1 „
„ 6	„	6 „
„ 7	„	21 „
„ 8	„	46 „

„ 9	„	8	„
„ 10	„	34	„
		(más 1 probable)		
„ 11	„	4	„
„ 12	„	4	„
sin determinar		2	„

La distribución coral de las voces tiene distintas variantes. En general, cuando hay más de un coro, el último presenta el cuarteto clásico: Ti-A-Te-B.

Como ejemplo anotamos dos formaciones a 8 voces y dos a 10:

a 8 voces:

- MS 11 - Primer Coro: Ti-Ti-A-Te; Segundo Coro: Ti-A-Te-B.
- MS 26 Primer Coro: A; Segundo Coro: Ti-A-Te; Tercer Coro: Ti-A-Te-B.

a 10 voces:

- MS 16 - Primer Coro: Ti-A-Te; Segundo Coro: Ti-A-Te; Tercer Coro: Ti-A-Te-B.
- MS 146 - Primer Coro: Ti-Te; Segundo Coro: Ti-Ti; Tercer Coro: A-Te; Cuarto Coro: Ti-A-Te-B.

Todas las obras tienen acompañamiento-continuo con indicaciones esporádicas de cifrados. En general ese Continuo se anota expresamente como ejecutado por el Arpa, en otros casos lleva la palabra "Acompañamiento", sin especificar instrumento. En las copias más modernas aparecen otros instrumentos cajón, violines, etc.), signo casi seguro de arreglos posteriores.

En el aspecto formal la mayoría de las composiciones son Villancicos y gran parte de los transcritos hasta ahora responde al esquema Estribillo-Coplas-Vuelta²³, clásica construcción que da como resultado trozos de sólida estructura con ricas variantes. En este grupo se encuentran incluidos tanto los Villancicos, como los denominados Tonos, Jácaras, Juguetes, Letanías, etc. Las obras en latín (14 en el total y una alternando castellano y latín) dan ocasión para evidenciar una vez más la múltiple gama de recursos manejada por nuestro autor²⁴.

Sosteníamos en un trabajo anterior²⁵ la vinculación de los textos elegidos por Araujo con los poetas del siglo de

oro hispano. Hemos detectado ya cuatro textos, tres de Sor Juana Inés de la Cruz y el cuarto de Manuel de León Marchante. Las cuatro obras son las siguientes:

MS 89 - Los que tienen hambre - texto de Sor Juana Inés de la Cruz²⁶.

MS 132 - Si Dios se contiene en el sacramento - texto de Sor Juana Inés de la Cruz²⁷.

MS 151 - Venid mortales, venid a la audiencia - texto de Sor Juana Inés de la Cruz²⁸.

MS 158 - Zagalejos venid y notad - texto, con algunas variantes, de D. Manuel de León Marchante²⁹.

No dudamos que la consulta paciente y minuciosa de los autores y antologías del siglo de oro hispano y de sus equivalentes en el Nuevo Mundo conducirá al hallazgo de los inspiradores de otras obras araujianas. Será ese también el momento de estudiar a fondo la relación música-texto, de tanta importancia en Araujo y de extraer las constantes de composición en ese aspecto³⁰.

Cuando esté transcrito el corpus araujiano disponible habrá llegado la ocasión de verificar sus constantes estilísticas. Es evidente que en su obra el conjunto de todos los parámetros (melódico, rítmico, armónico, tímbrico, de textura, formal y de texto) se integra en la idea totalizadora musical-formal-textual, obteniendo un conjunto coherente, sabia y equilibradamente compuesto.

A título de avance preliminar, podemos enunciar algunas características sobresalientes que surgen del material hasta ahora estudiado:

a) preferencia por los movimientos melódicos por grado conjunto, en muchos casos de dibujo ondulante. El estudio de la interválica deparará sin duda hermosos frutos, por ejemplo la elección de determinados intervalos con sentido de células temáticas³¹.

b) uso intenso de procedimientos contrapuntísticos imitativos, con juego alternado y simultáneo de imitaciones en distinta dirección³².

c) marcado gusto por el metro ternario, aun en composiciones con texto en latín.

d) como célula rítmica típica en el ternario señalamos



e) metro binario usado como alterancia con el ternario. Hay obras sólo en binario, pocas en el total³³.

f) primacía de texturas policorales, a 2, 3 y 4 coros. En muchos casos los primeros coros realizan un juego contrapuntístico y el último coro oficia de sostén armónico³⁴.

g) todas las obras aparecen con continuo, asignado frecuentemente al arpa.

h) Stevenson señala con acierto el tratamiento "afectivo" de la palabra, con silencios entre las sílabas en la ocasión expresiva necesaria, o dibujando el vocablo por medio de la melodía³⁵.

i) en el aspecto tímbrico vocal uso habitual de la combinación de dos voces agudas, contralto y tenor³⁶.

j) señalamos ya la cuidadosa selección de textos.

k) mayoría de textos en castellano, pocos en latín, uno con mezcla lingüística (MS 129), uno sólo en portugués (MS 120).

l) tratamiento morfológico de música y texto, controlado en minuciosa elaboración.

La tarea a la que estamos abocados es hermosa y difícil. Confiamos en que muchos investigadores continúen desentrañando el apasionante mundo colonial paña que la Musicología Histórica Americana recupere sus raíces y las haga conocer.

Octubre 1981

NOTAS

1. Fundamentalmente los trabajos de Robert Stevenson, Francisco Curt Lange y Samuel Claro, entre otros.
2. Confrontar las Antologías de Stevenson y Claro, el Códice del Convento del Carmen mexicano y los Doce cuadernos venezolanos. Los datos completos figuran en nuestro artículo de la Revista Nacional de Cultura.
3. Señalamos la serie editada en los Estados Unidos de Norteamérica por la Coral Roger Wagner, la colección brasileña de la Fundación Nacional de Arte, la del sello Qualiton en Buenos Aires, y los registros venezolanos, peruanos, brasileños, de Colombia, México y de la editorial Cornamusa en Buenos Aires.

4. Estamos elaborando el Catálogo temático-musical y una serie de transcripciones, prelude quizá de análisis específicos de las obras que creemos fundamentales. A las obras aquí consignadas debemos agregar dos ubicadas con posterioridad en el archivo sucreño: Salve Regina Mater (*), BNS (C), 7 v., I; y Tremolad las banderas (*), BNS (F), 8 v., C.
5. Tomás de Torrejón y Velasco es uno de los principales representantes de la música colonial peruana, autor de la primera ópera estrenada en América en 1701, La Púrpura de la Rosa, con texto de Calderón.
6. No existe todavía una cronología exacta sobre la vida de Araujo; los libros de Iglesia pueden aportar aún invalorable datos.
7. Cfr. Claro: *Antología de la música colonial*...
8. Cfr. Stevenson: *The music of Peru*. El Dr. Robert Stevenson es sin duda una de las figuras primordiales de estos trabajos; su tarea infatigable y esclarecedora, sus publicaciones continuas, sus aportes fundamentales lo convierten en el conductor actual del movimiento y consejero insustituible del grupo de investigadores dedicados a esta tarea.
9. Por ejemplo el caso del Villancico Señor recién nacido, que Julia Elena Fortun le adjudica en su *Antología de Navidad* y cuyo manuscrito no tiene ninguna indicación de autor.
10. Es necesario un estudio exhaustivo de los textos para determinar cuál repetición de palabras corresponde a la poesía original y cuál fue utilizada por el compositor por razones de índole musical.
11. Con sus dos fondos de proveniencia: C = Archivo Arzobispal de la Catedral de Sucre; F = Colección privada Julia Elena Fortun, La Paz, Bolivia.
12. La obra se encuentra repetida: un grupo proviene del archivo de la Catedral y otro de la colección Fortun.
13. Cfr. artículo de Claro: *La música en las misiones jesuíticas de Moxos*.
14. Ibid.
15. Cfr. Claro: *Música dramática en el Curzco...* y Stevenson: *Renaissance and baroque musical sources...*
16. Ibid.
17. Ibid.
18. En la Biblioteca sucreña existen tres juegos de partes de esta obra: uno con el nombre de Araujo, otro señalando a Diego Joseph de Salazar y un tercer grupo anónimo. Aparentemente el manuscrito con el nombre de Araujo es el más antiguo.
19. En la carátula figuran dos nombres: Durán y Araujo. Tanto en esta obra como en el MS 128 es necesario un estudio posterior.
20. Cfr. Stevenson: *Renaissance and baroque...*
21. La obra figura en los dos archivos con diferencias de texto. El manuscrito de San Felipe tiene como incipit: Oigan, escuchen, atiendan, aplaudan. La transcripción publicada y registrada en el disco corresponde a los originales pertenecientes a la Iglesia de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia).

actualmente depositados en el Museo Histórico Nacional de Montevideo. Cfr. Ayes-tarán: **El barroco musical hispanoamericano: Los manuscritos de San Felipe Neri.**

22. Desde dúos hasta obras a doce voces reales, repartidas en varios coros. No aparece ninguna composición para voz sola y todas, sin excepción, tienen acompañamiento de continuo.
23. La "vuelta" reitera la idea melódica del Estribillo, con o sin variantes.
24. Señalamos, por ejemplo, la Lamentación Segunda del Miércoles Santo (MS 144), hermosa y sólida obra a 4 voces y continuo, con formación coral de dos Tiples y dos Bajos.
25. **Un archivo musical americano**, pág. 24.
26. Letras sagradas para cantar. Letra XXI (Letras de San Bernardo. En la celebridad de la dedicación de la iglesia del insigne Convento de monjas bernardas de la Imperial Ciudad de México, año de 1690). En: **Sor Juana Inés de la Cruz. Obras completas.** Prólogo de Francisco Monterde. México, Porrúa, 1977, pág. 306.
27. Letras sagradas para cantar. Letra XIX. Ob. cit., pág. 305.
28. Villancico IV, 2º Nocturno (Navidad, 1689. Villancicos que se cantaron en la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Angeles, en los maitines solemnes del Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, este año de 1689). Ob. cit., pág. 263.
29. Maestro D. Manuel de León Marchante (Pastrana 1631 - Alcalá 1680); **Obras poéticas póstumas**, 2 vols., Madrid, 1722-33. El texto del poema y los datos aparecen en el estudio liminar de Alfonso Méndez Plancarte a las **Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz, II. Villancicos y letras sacras.** México, Fondo de Cultura Económica, 1952, pág. XXVII.
30. La elección de textos habla muy claramente de la calidad y formación del propio creador. Con esto Araujo nos certifica una vez más su ubicación en el puesto que le ha asignado la investigación musicológica.
31. El precioso Villancico Dime amor (MS 64) puede servir de ejemplo; los intervalos de 4ª y de 2ª se constituyen en ejes temáticos (cfr. transcripción en el libro editado por Eudeba).
32. La técnica araujiana en este aspecto es sólida y de gran habilidad y variedad de recursos, con aplicación diversificada según lo requiera la obra.
33. El metro binario total se da en la mayoría de las obras en latín consultadas.
34. Este tipo de textura varía según las necesidades del texto utilizado.
35. En el MS 29 Stevenson destaca el uso de la palabra "sus-pen-sión", rota en sílabas por silencios, o en otros manuscritos el vocablo "viento" transcrito musicalmente por una escala en notas rápidas.
36. Marcamos ya el contraste tímbrico del MS 144. En el MS 47, Avecillas que al alba, se conservan seis partes de Tiple y una de Bajo; la probable formación sería: Ti;

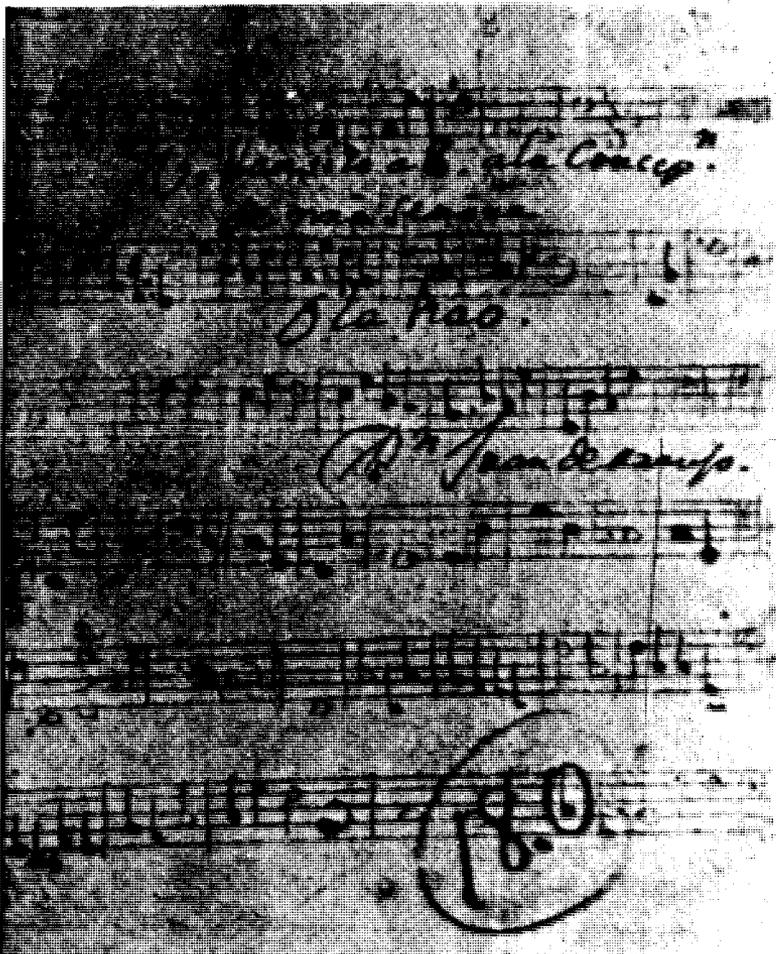
Ti-Ti; Ti-Ti; Ti; [Ti-A-Te]-B. La obra es a 10 voces.

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL

1. AYESTARAN, Lauro: **El barroco musical hispanoamericano: Los manuscritos de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay** (en: **Anuario**, vol. I, p. 55-93. New Orleans, Tulane University, Inter-American Institute for Musical Research, 1965).
2. CLARO, Samuel: **La música en las misiones jesuíticas de Moxos** (en: **Revista Musical Chilena**, año 23, Nº 108, p. 7-31. Santiago, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, julio-setiembre 1969).
3. CLARO, Samuel: **Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y Catálogo de los manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú)** (en: **Anuario**, vol. V, p. 1-48. New Orleans, Tulane Univ., 1969).
4. CLARO, Samuel: **Antología de la música colonial en la América del Sur.** Santiago de Chile, Ediciones de la Univ. de Chile, 1974.
5. FORTUN, Julia Elena: **Antología de Navidad.** La Paz, Biblioteca Paceña, Alcaldía Municipal, 1956.
6. GARCIA MUÑOZ, Carmen, y ROLDAN, Waldemar Axel: **Un archivo musical americano.** Buenos Aires, Eudeba, 1970.
7. GARCIA MUÑOZ, Carmen: **Juan de Araujo, un compositor en la América colonial** (en: **Ficta**, tomo I, Nº 2. Buenos Aires, marzo 1977).
8. GARCIA MUÑOZ, Carmen: **La música en la América colonial. Un feliz reencuentro** (en: **Revista Nacional de Cultura**, año 1, Nº 1. Buenos Aires, Ministerio de Cultura y Educación, Secretaría de Estado de Cultura, julio-setiembre 1978).
9. STEVENSON, Robert: **The music of Peru.** Washington, Unión Panamericana, 1959.
10. STEVENSON, Robert: **Renaissance and baroque musical sources in the Americas.** Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1970.
11. STEVENSON, Robert: **Latin American Colonial Music Anthology.** Washington, Organization of American States, 1975.
12. VARGAS UGARTE, Rubén: **Un archivo de música colonial en la ciudad del Cuzco** (en: **Mar del Sud**, Revista Peruana de Cultura, año 5, Nº 26, p. 1-10. Lima, marzo-abril, 1953).
13. VON GAVEL, Arndt: **Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú.** Lima, Asociación Artística y Cultural "Jueves", 1974.

DISCOGRAFIA BASICA

1. **Choral music of the Spanish New World (1550-1750).** The Roger Wagner Chorale, 1966.



3. Carátula del MS. 80: *Hola hao.*

PASIONARIO
ENCANTO FIGU
RADO.
Tenor 3.º Coro à 3, y à
4. Coros.
Tiene 23. pape. 1768.

 417
 16.
 418

4. Carátula de uno de los cuadernillos del Pasionario de la Catedral sucreña que contiene tres obras identificadas con el nombre de Araujo: los MS. 82, 111 y 112.

JUAN de ARAUJO

AI LLANTO MAS TIERNO

(MS. 29)

cuatro voces y arpa

transcr.

C.G.M.

5

Tiple I
Al llanto más tierno, al llanto más tierno que el alba

Tiple II
Al llanto más tierno que el alba en-gen-dro que el

Alto
Al llanto más tierno que el alba en-gen-dro que el

Tenor
Al llanto más tierno que el alba en-gen-

Arpa
Al llanto más tierno que el alba en-gen-

10

Ti I
en-gen-dro en-gen-dro al dulce ge-mi-do al

Ti II
al ba-gen-dro al dulce ge-

A
al-ba en-gen-dro al dulce ge-mi-do ge-mi-do al

Te
dro que el al-ba en-gen-dro al dulce ge-mi-do al dulce ge-

Arpa

15 20

TI I dulce ge-mi-do a la tierna voz la

TI II mi-do ge-mi-do a la tierna voz a la

A dulce ge-mi-do a la tier ma voz a

Te mi-do a la tierna voz a la

Arpz

25

TI I tier ma voz sus pen-

TI II tierna voz tier ma voz sus pen-

A la tier ma voz A- vos sus pen-

Te tier ma voz sus pen-

Arpz

30

35

Handwritten musical score for measures 30-35. The score includes five staves: Ti I, Ti II, A, Te, and Acr. The lyrics are: Sion, sus- pen- sion, Sion flores sus- pen- sion, Sion sus- pen- sion, Sion sus- pen- sion lu-.

Handwritten musical score for measures 36-40. The score includes five staves: Ti I, Ti II, A, Te, and Acr. The lyrics are: sus- pen- sion, sus- pen- sion.

45

TI I sion luces y flores en a-
 TI II sion a-ves y fuentes
 A sion luces y flores en a-cor-de u-
 Te sion a-ves y fuentes en a-cordeu-
 Arpa

50 55

TI I cor-de u-mion u-mion con el
 TI II in a-cor-de u-mion
 A mion en a-cor-de u-mion con el al-ba i mi-ten el
 Te mion en a-cor-de u-mion con el al-ba i mi-ten el llanto del
 Arpa

60

Ti I
al-ba i mi-ten el llan-to del sol el llanto el llanto del

Ti II
con el al-ba i mi-ten el llanto del sol del

A
llan-to del sol el llanto del sol el llanto del

Te
sol del sol el llanto del sol del sol el llanto del

Arp
p. p. p. p. p. p.

65

Ti I
sol Que-di-to flo-res mo-tad que ha-ce tier-ma ma

Ti II
sol

A
sol

Te
sol

Arp
p. p. p. p. p. p.

70

75

Ti I
flor y las que li-qui-da pei- las gra-cias lá-grimas

Arpa

80

Ti I
son. Flo--res sus-pen-sion

Ti II
sus-pen-sion

A
sus-pen-sion Pa-

Te
sus-pen-sion

Arpa

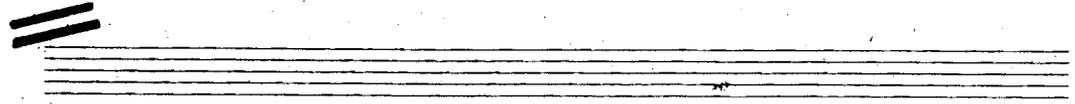
85 90

A
si-to fuer-tes pa-rad, que la pe-renne de un Dios sa-liendo de

Arpa

95

ma-dre i-mun-da el or-be to-don a-mor. Fuen--



100

105

sus-pen-sion

sus-pen-sion Que-di-to lucas mi-tes

Sus-pen-sion

sus-pen-sion

110

rad que la-u-ro-ra-en su man-sion sim e-qui-vo-car re-fle-

115

Musical score for measures 115-119. The score includes staves for Tenor I (Ti I), Tenor II (Ti II), Alto (A), Tenor (Te), and Arpa (Arpa). The lyrics are: "jos rise y llo - - ra con el sol. Lu - - ces sus - - sus - -".

Arpa (Arpa) staff for measures 115-119, showing the arpeggiated accompaniment.

120

125

Musical score for measures 120-125. The score includes staves for Tenor I (Ti I), Tenor II (Ti II), Alto (A), Tenor (Te), and Arpa (Arpa). The lyrics are: "pen - siou pen - siou -- pen - siou pen - siou Pa - si - to a - vos ca - llad que dea - mante sus -".

Te
-- pen- sion el me- jor di- vi- no cis- me can- ta que es

Arp
6

135 140

Ti I
sus- pen- sion

Ti II
sus- pen- sion

A
sus- pen- sion

Te
glo- ria e una voz. A- - - - ves sus- pen- sion

Arp
+

JUAN de ARAUJO

SALGA EL TORILLO HOSQUILO

(MS. 128)

ocho voces y acomp.

transcr

C.G.M.

(Las partes originales están escritas una 4.^a justa más afuda)

5

Tiple I

PRIMER

Tiple II

Alto

CORO

Tenor

Tiple

SEGUINDO

Alto

Tenor

CORO

Bajo

3/4 Acomp.

3 Sal-ga, salga, sal-ga, sal-ga el to-rillo hos quillo ho

sal-ga, sal-ga, sal-ga, sal-ga el to-rillo hos quillo ho

3 Sal-ga, sal-ga, sal-ga, sal-ga el to-rillo hos quillo ho

Sal-ga, sal-ga, sal-ga, sal-ga el torillo hos quillo ho

3 Sal-ga, sal-ga, salga, sal-ga, ho el torillo hos

el to-ri-lló hos-qui-lló ho ho ho ho ho

el to-ri-lló hos-qui-lló ho ho ho ho ho

el to-ri-lló hos-qui-lló ho ho ho ho ho ho ho

el to-ri-lló hos-qui-lló ho ho ho ho ho

qui-lló ho el to-ri-lló hos-qui-lló ho ho ho

Handwritten musical score for six voices: Tenor I (TI), Tenor II (TII), Alto (A), Tenor III (Te), Bass (B), and Arpeggiated Cello (Arc). The score is written on ten staves. The lyrics are: "que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga, mien-tras me pon-go en co-bro". The music features a mix of vocal lines and arpeggiated accompaniment. The lyrics are written below the corresponding staves.

TI I
que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,

TII
que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,

A
mo que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga, mien-tras me pon-go en co-bro

Te
que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga, mien-tras me pon-go en

TI
que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga

A
que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,

Te
que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,

B
que se a-guar-de, que se es-pe-re, que se ten-ga,

Arc

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on ten staves. The vocal parts are labeled Ti I, Ti II, A, Te, and Ac. The piano accompaniment is labeled A, Te, B, and Ac. The lyrics are in Spanish and include phrases like "mientras me pongan en cobro", "yo en cobro yo", and "que sea guarde".

Lyrics for the first system:

- Ti I: *mientras me pon-gan en co- bro, en co- bro yo que sea*
- Ti II: *mientras me pon-gan en co- bro yo que sea*
- A: *yo en co - - bro yo que sea*
- Te: *co- bro yo en co- bro yo pe-ro no que sea*

Lyrics for the second system:

- Ti: *que sea guarde,*
- A: *que sea guarde,*
- Te: *que sea guarde,*
- B: *que sea guarde,*

FIN

Handwritten musical score for ten voices (Ti I, Ti II, A, Te, Ti, A, Te, B, Ac). The score is divided into two systems of staves. The lyrics are in Spanish and include the following phrases:

- ho ho ho ho
- mientras me pon-gan co-bro yo ho ho ho
- co-bro yo en co-bro yo ho ho ho
- yo en co-bro yo ho ho ho
- co-bro en co-bro yo ho ho ho

solo

A

Mas ay que fie - - - ro el to - ro li -

Ac.

A

ge- ro co- rriendo sa- lio

tras mi bien pe- ro

A.

Handwritten musical score for a choir and piano. The score is on ten staves. The vocal parts are labeled T1, T2, A, Te, Ti, A, Te, B, and Ac. The lyrics are "mo tras mi. yo le vi" and "todos yo le vi". The piano part is on the bottom staff.

45

50

Ti I
al amado dueño mi-o yo le vi que le es-tas-pe-

Ti II
al amado dueño mi-o yo le vi que le es-tas-pe-

A
al amado dueño mi-o yo le vi que le es-tas-pe-

Te
al amado dueño mi-o yo le vi que le es-tas-pe-

Ti
yo le vi

A
yo le vi

Te
yo le vi

P
yo le vi

Ac.

ran- do el mi- mo yo le vi tu ti ri ti

ran- do el mi- mo yo le vi tu ti ri ti ti ri

ran- do el mi- mo yo le vi tu ti ri ti ti ri

ran- do el mi- mo yo le vi tu ti ri ti ti ri

yo le vi

yo le vi

yo le vi

yo le vi

Ac.

The musical score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Tenor I (Ti I), Tenor II (Ti II), Alto (A), and Tenor (Te). The second system includes parts for Tenor (Ti), Alto (A), Tenor (Te), Bass (B), and Piano Accompaniment (Ac.). The lyrics are written below the vocal staves, with some parts overlapping across staves. The piano accompaniment consists of a single line of music with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

65

TI I
 ti ti ri ri tando mo de miedo si mo de fri.

TI II
 ti ri ti ti ri ti ti ri tando mo de miedo si mo de fri.

A
 ti ti ri ti ti ri tando mo de miedo si mo de fri.

Te
 ti ti ri ti ti ri tando mo de miedo si mo de fri.

TI
 ti ti ri ti ti ri tando

A
 ti ti ri ti ti ri tando

Te
 ti ti ri ti ti ri tando

B
 ti ti ri ti ti ri tando

Ac.
 (Piano accompaniment)

Handwritten musical score for 'COMPOSER BRAND NO. 83' (10 staves). The score is written in a single system with ten staves. The lyrics are: 'que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga, pe-ro no, que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga, mien-tras me pon-go en, que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga, que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga, que se a-guarde, que se es-pe-re, que se tenga, que se a-guarde, que se es-pe-re, que se tenga'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

TI I
o que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga.

TI II
o que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

A
o pe-ro no, que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga, mien-tras me pon-go en

Te
o que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

TI
que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

A
que sea: guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

Te
que se a-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

B
que se a-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

A.
que se a-guarde, que se es-pe-re, que se tenga,

75

Ti I
mientras me pon-go en co- bro en co- bro yo

Ti II
mientras me pon-go en co- bro yo

A
co- bro yo en co- - bro yo

Te
mientras me pon-go en co- bro yo en co- bro yo. pe-ro

Te
B
Ac

Ti I que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 Ti II que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga.
 A que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 Te mo que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 Ti que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 A que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga,
 Te que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga, mientras me pon-go en
 B que sea guarde, que se es-pe-re, que se tenga, mientras me pon-go en co-bro
 Ae

85

Ti I
 ho ho ho
 Ti II
 ho ho ho
 A
 ho ho ho
 Te
 ho ho ho
 Ti
 mientras me pon go en co - - bro ya ho ho
 A
 mientras me pon go en co - bro ya en co - bro ya ho ho
 Te
 co - bro ya en co - bro ya ho ho
 B
 ya en co - bro en co - bro ya ho ho
 Ac

Coplas

90

solo

1. Del vul-go de las nu-bes, se
 2. A- fue-ra to-do el mun-do, a-

ho
ho
ho
ho
ho
ho
ho
ho

Ac.

TI I

des-pe-jo la pla-za, po-blan-do las es-tre-las, del
 fue-ray ha-gan pla-za, que el to-roes un de-mo-mio, se-

Ac.

95

2 veces la Copla
 y luego D.C. al
 Fin.

TI I

cié-lo las ven-ta--mas.
 gun mues-tra en la sa--ma

Ac.

ETNOMUSICOLOGIA:
METODOLOGIA, APLICACIONES
Y RESULTADOS¹

Lic. Ana María Locatelli de Pέργamo

I. PERSPECTIVA HISTORICA

Podemos decir que es a partir de los trabajos de Chrysander (1826 - 1901) cuando la investigación musical comienza a adquirir características de ciencia rigurosa y objetiva. Chrysander se aleja de las biografías e historias musicales en boga en su época, y realiza sus investigaciones de acuerdo al método inductivo, aplicando el principio que se convertiría en axioma de la Musicología: trabajo de primera mano y con los materiales musicales mismos. En este último aspecto había sido precedido por la obra esclarecedora de von Winterfeld (1784-1852) quien había postulado que ninguna biografía musical podía realizarse prescindiendo del análisis previo de la obra total del músico estudiado².

En 1885, junto con Spita y Adler, Chrysander funda una revista³ en la cual aclaran que la Musicología ("Musikwissenschaft") implica fidelidad dinámica y constante en la investigación, como concepto opuesto al estatismo de la tradición pedagógica. En el primer número de esta publicación Adler habla de dos enfoques básicos para estudiar la música: histórico y sistemático.

Bajo el enfoque **histórico** incluye los hechos musicales concernientes al pasado (artistas individualmente considerados, escuelas artísticas, países, épocas, imperios) e incluye el estudio de la notación musical, los instrumentos, las modificaciones formales y los diversos tipos de composición. El principal interés de Adler era la Musicología His-

tórica y pensaba, por lo tanto, que la crítica estilístico-estética ("Stilkritik") era la tarea más importante de la Musicología. La "Stilkritik" debía analizar minuciosamente todos los parámetros musicales para inducir la esencia peculiar de los distintos lenguajes musicales a fin de valorarlos histórica y estéticamente.

La rama sistemática comprendía el estudio de los elementos musicales en forma aislada: estética, pedagogía y didáctica musical. Incluyó también aquí la "Musikologie" o "Vergleichende Musikwissenschaft" (Musicología Comparada) que sería la encargada de estudiar la música de transmisión oral de los pueblos no occidentales según sus varias formas y con fines etnológicos.

El estudio de la música tradicional oral no era nuevo, por cierto, en 1885. Autores importantes como **Fétis, Villoteau, Amiot, Herder, Salinas** y otros, se habían ocupado, con anterioridad, de aquella música que corre al margen de la notación musical.

Franco's J. Fétis había publicado, entre 1869 y 1876, una "Histoire Générale de la Musique", en 5 vols. donde sostiene que la historia de la música es la historia del género humano. En consecuencia aparecen en esta obra capítulos enteros dedicados a la música tradicional de los chinos, japoneses, siameses, indios, turquestanos, aztecas, incas, kalmucks, kirghizes, kamtchadals y otros.

Guillaume A. Villoteau publicó en París (1822/23) el informe de los estudios musicales que había realizado en Egipto.

to, entre 1798 y 1801, cuando viajó integrando la misión científica que acompañó a Napoleón en la famosa expedición al África. Allí aprendió a ejecutar distintos instrumentos y pudo comprender que esa música que sonaba desafinada para el oído occidental, era, en realidad, el resultado de una muy especial y elaborada concepción musical, que recurría a divisiones de la octava e intervalos melódicos distintos a los occidentales⁴.

También en París, se había publicado en 1779, la edición póstuma de la "Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes", del Jesuita y misionero francés **Joseph Amiot**. La importancia de esta obra se debió a la originalidad y primicia de los datos suministrados, la traducción de antiguos tratados musicales chinos y una generosa ejemplificación musical⁵.

Cuatro años antes había aparecido la primera edición de la recopilación de cantos populares de **Johann G. von Herder**, donde figura por primera vez la palabra "Volkslied", acompañada de una conceptualización del canto popular que sería retomada y distorsionada por numerosos autores posteriores. (Cf. Wibra, 1971).

Agigantada por una distancia de más de 400 años se nos presenta la figura del organista y teórico español **Francisco Salinas** (1513-1597). Este ciego eminente se dedicó a recoger, analizar e interpretar la música tradicional oral de Castilla, tratando de hallar en ella supervivencias de los antiguos metros poéticos grecolatinos. En las dos últimas partes de su tratado "De música Libri Septem", efectúa una comparación diacrónica para hallar los antiguos metros poéticos griegos en las melodías populares de su época; los encuentra, fundamentalmente, en romances españoles. Denomina a esta música "cantilenae vulgatissimae"⁶, "notissimae", "usitatissimae" y aboga a favor de ella, calificándola como música sin artificios, cantos del pueblo que éste prefiere para acompañarse con la vihuela y que "gozan por igual doctos e indoctos". (Pedrell, 1889:382).

La obra de Salinas se publicó en Madrid en 1577 —en latín— y los ejem-

plos musicales que posee corresponden a lo que se denomina pautación "in situ", es decir, pautar directamente lo que se oye ejecutar o cantar a los informantes. En el caso de Salinas es fácil pensar en la bondad de estas pautaciones, ya que era un músico de oído excepcional, y además, los ejemplos musicales pertenecen a su propia cultura musical circundante. Otras pautaciones "in situ", o derivaciones de éstas, en cambio, difícilmente puedan ser reconocidas como válidas⁷.

Exactamente 300 años después de la edición del libro de Salinas, **Thomas A. Edison** inventa el fonógrafo (1877), suceso que modifica radicalmente el devenir de la investigación de la música tradicional oral. Sin la existencia de este medio de fijación del sonido, con sus posteriores perfeccionamientos y derivados, la Etnomusicología no habría podido llegar a su actual situación de relevancia entre las ciencias musicales.

Denominaciones, campos y enfoques

Desde 1889, fecha de la primera grabación de etnomúsica en EE.UU., hasta nuestros días, el estudio de la música tradicional oral, que tiene como común denominador el hecho de necesitar la grabación y pautación musical para su análisis objetivo y científico, obtuvo diversas denominaciones por parte de los estudiosos. Vimos ya que Adler le llamó "Musikologie" o "Vergleichende Musikwissenschaft" (Musicología Comparada). Otras denominaciones, como "musique bizarre", música exótica, oriental, primitiva, étnica, etnográfica, folklórica, tradicional, geografía musical, etnografía o etnología musical, fueron usadas esporádica o habitualmente para designar todos o algunos de sus campos, hasta que en 1950 Jaap Kunst propuso llamarle "Etnomusicology". Para Kunst la Musicología Comparada no comparaba más que otras ciencias, y el prefijo "etno" le pareció apropiada para designar el campo específico que debería estudiar esta rama de la Musicología⁸.

Kunst (1957:7) define la Etnomusicología de la siguiente manera:

"El estudio-objeto de la Etnomusicología, o como fuese originalmente llamada, Musicología Comparada, es la música tradicional y los instrumentos de todos los estratos culturales del género humano, desde los llamados primitivos hasta las naciones civilizadas. Nuestra ciencia, por tanto, investiga toda la música tribal, folklórica y cualquier tipo de música no-occidental. Además, estudia los aspectos sociológicos de la música como fenómenos de aculturación musical, por ej., la influencia de elementos musicales extraños y su hibridación. El arte musical y la música popular no pertenecen a su campo" ⁹.

El término "Etnomusicología" sería propuesto por A. Schaeffner en el primer Colloque de Wégimont (Bélgica, 1954) y aceptado por todos los investigadores europeos presentes, mientras que en los EE.UU. según dice Curt Sachs en su libro póstumo "The Wellsprings of Music" fue promovido por la Sociedad Americana de Etnomusicología, durante el Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas de 1956. "La palabra Etnomusicología —dice Sachs— resultaba un poco ampulosa, máxime para quienes no sabían a ciencia cierta aún, qué significaba este término sin el prefijo "etno".

Algunos etnomusicólogos norteamericanos, procedentes de la Antropología, llegan a decir, que la Etnomusicología debe estudiar un 50 % de datos musicales y un 50 % de datos extramusicales. Otros, en cambio, están más de acuerdo con la corriente europea, que ve esta disciplina como una ciencia básicamente musicológica, aun cuando la enriquezcan —pero no necesariamente— con datos históricos, sociológicos, psicológicos o lingüísticos.

En la cátedra de Etnomusicología que dictamos en la F.A.C.M. desde 1966, hacemos conocer todas las denominaciones, campos y enfoques que a esta ciencia se le otorgan, pero dejamos constancia de las **conveniencias lógica, histórica y de uso** del término propuesto por Kunst con sus campos y enfoques. **Conveniencia lógica** (un mismo tipo de técnicas operativas se necesita para estudiar toda la música tradicional oral, en cualquiera de sus campos), **histórica** (respetar la palabra

acuñada por Kunst para los mismos campos que él conceptualiza) y de uso (aceptación actual a nivel universal de este término). Efectivamente, existe Institutos, cátedras y programas internacionales de investigación etnomusicológica, reconociéndole los campos que enumera Kunst, en América del Norte, Central, del Sur, Nueva Zelandia y en numerosos países europeos: Alemania, Austria, Checoslovaquia, Francia, Holanda, Rumania, Rusia y Suiza —en algunos Institutos de Alemania Occidental y Austria se sigue usando la antigua denominación de Musicología Comparada para dejar constancia de la continuidad de las investigaciones (en enfoque y método) con las de la escuela de Berlín.

II. PERSPECTIVA METODOLOGICA

Desde el punto de vista de la lógica existen dos métodos científicos de naturaleza opuesta y un tercero, combinatorio de ambos: el método inductivo, el deductivo y el mixto. El método inductivo o analítico parte de hechos concretos o casos particulares para llegar a formular leyes o principios generales; el deductivo o sintético, por el contrario, de un principio o ley general deriva verdades particulares, y finalmente el mixto, en el cual alternan de distintas maneras y según las necesidades, inducción y deducción. En Etnomusicología, el razonamiento es, fundamentalmente, de tipo inductivo.

Para Ferrater Mora (1968) un método es el camino que se debe seguir para llegar a un fin propuesto de antemano, a una verdad implícita en una hipótesis de trabajo. Esto hace que todo el proceso que se siga en una investigación esté impregnado y condicionado por la hipótesis de trabajo.

La aplicación del método inductivo como método general no impedirá que el investigador reciba o aplique, en ciertos aspectos relativos al trabajo de terreno o gabinete, sugerencias doctrinarias o aportes metodológicos específicos de ciencias conexas. Deberá tener cuidado de no ser absorbido por éstas y convertir su trabajo de **Etnomusicología** en otro de mera sociología

o antropología musical. Lauro Ayestarán¹⁰ preconizaba la denominación de **Musicología Interna y Externa** según se adentrara o no el investigador en el análisis de la música. Explicaba que ambas debían ser "logos" de la música, sin caer en la pura periferia musical, pues si no se corría el riesgo, aberrante, de llamar musicología al trabajo hecho por un sordo. Creemos que este punto de partida o deslinde de campos operativos puede servir perfectamente para nuestros estudios de **Etnomusicología**.

Si bien es cierto que sin la aplicación de un método la ciencia no puede llegar a constituirse como tal, tampoco hay que exagerar la importancia del mismo, pues su misma definición (medio o camino) permite ver que presupone ciertos elementos o condiciones sin los cuales no se llegaría al fin de la investigación. Tales condiciones son la capacidad intelectual del investigador, su capacidad de observación, el hallazgo de los materiales necesarios para demostrar su hipótesis de trabajo, su preparación y capacitación técnico-científica y el adecuado empleo de un metalenguaje¹¹ que le permita comunicar a terceros el resultado de sus investigaciones.

Los sucesivos pasos del método inductivo —recolección, análisis, síntesis e interpretación— deben ser cumplimentados tanto en **Musicología Histórica** como en **Etnomusicología**¹². En Musicología Histórica el investigador trabaja fundamentalmente con **fuentes secas** (documentos de distintos tipos, pero esencialmente partituras) mientras que en Etnomusicología lo esencial es operar con **fuentes vivas** (música de transmisión oral documentada "in situ"). Ambas fuentes, vivas o secas, requieren la aplicación de distintas técnicas operativas, que son, por otra parte, las que diferencian con mayor precisión a cada una de estas ramas de la musicología.

La palabra técnica posee una dimensión instrumental y se la suele definir como el conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia para llegar al fin de su investigación. Asti Vera (1965:36) observa que en oca-

siones la aplicación de diversas técnicas **diferencia a las ciencias más claramente que los métodos mismos**¹³.

III. EL METODO INDUCTIVO Y SU APLICACION A LA ETNOMUSICOLOGIA

El camino (método) que debe seguir el etnomusicólogo para llevar a buen fin su investigación deberá constar de las siguientes etapas:

- A) Observación e Hipótesis de trabajo,
- B) Recolección de materiales,
- C) Trabajo de gabinete: transcripción musical, análisis, síntesis e interpretación y comunicación de los resultados.

A) OBSERVACION E HIPOTESIS DE TRABAJO

La hipótesis de trabajo surge en la mente del investigador o le es propuesta por otra persona. En el caso de que sea él quien arribe individualmente a la misma podrá ser a través de una observación activa (en un trabajo anterior de campo o gabinete) o bien por una lectura activa de algún libro o de los M. M. (Medios de Comunicación Masiva).

Una vez en posesión de su hipótesis, el investigador debe concretarla por escrito para dar origen al diseño o proyecto de investigación. El **diseño** (o plan de trabajo) es un esquema mínimo que tendrá sólo las ideas centrales de la futura investigación, mientras que el **proyecto** deberá acompañarse con una revisión bibliográfica detallada de las decisiones adoptadas. La hipótesis de trabajo puede someterse a modificaciones según los materiales que se recojan o también verse destruida por la ausencia de aquéllos, en cuyo caso el investigador podrá, sobre la marcha, modificarla.

La hipótesis de trabajo está condicionada por el campo y los objetivos de la Etnomusicología, y como se deduce de la definición de Kunst, podrá ser muy diversa y polifacética, tanto en el campo (distintos grupos tribales, aislados o aculturados, grupos folklóricos en di-

verso, grado de aculturación o música oriental) como en el enfoque (meramente musical o acentuadamente extramusical).

B) RECOLECCION DE MATERIALES

La recolección de materiales en Etnomusicología comprende dos etapas: una necesaria y vital ("fuente viva") y otra complementaria pero no siempre necesaria ("fuente seca").

Fuente viva

La recolección de "fuente viva" o recolección directa, es llamada también trabajo de campo o de terreno. El primer término está muy asociado a zonas rurales (los lugares donde más se ha investigado en América del Sur) mientras que el segundo es más apropiado para todo tipo de grabaciones.

El trabajo de recolección directa consiste en la documentación de los materiales conducentes a la comprobación de la hipótesis, de ahí que deban ajustarse al diseño de la investigación y ser lo más completo posibles.

Algunos investigadores consideran que es imposible documentar objetivamente lenguajes musicales ajenos al propio, y consideran que la única manera de estudiarlos es realizando una investigación participante, y llegado el caso lograr una bi-musicalidad. El recientemente desaparecido Charles Seeger, decano de la Musicología en América del Norte, consideraba de fundamental importancia estudiar la música tradicional oral con los criterios y cánones estéticos de los propios músicos a quienes se va a investigar. (Seeger, 1977)

Técnicas específicas

La documentación de "fuentes vivas" impone al investigador técnicas específicas e interdisciplinarias. Respecto de las primeras, Ayestarán (1965) decía que se pueden reconocer tres tipos principales de documentación y grabación de la música tradicional oral: "in vivo", "in vitro" y "de estudio". La grabación "in vivo" es aquella en la cual

los informantes, en función, ignoran o apenas se percatan de que se les está grabando; "in vitro" se reserva para los casos en los cuales los informantes están conscientes de que se les va a grabar y repiten voluntariamente, delante de los micrófonos, las piezas o toques que se les desea grabar y, finalmente, "de estudio" cuando los músicos son llevados a un lugar con mejores condiciones acústicas para la grabación, en el cual el investigador formulará con tranquilidad toda una serie de preguntas previamente codificadas¹⁴.

La elección, el adecuado y oportuno empleo de los equipos de grabación, fotografía, filmación y videocassette, es punto de cuidadoso estudio por parte del investigador, máxime cuando su diseño de investigación contempla la construcción de instrumentos, la realización de ciertas ceremonias o fiestas, las danzas y bailes¹⁵.

El desarrollo de las técnicas de grabación, fotografía y filmación en la segunda mitad de nuestro siglo ha sido asombroso, culminando en nuestros días con el "videocassette" que posibilita una difusión masiva y universal de danzas, bailes, ceremonias diversas y agrupaciones instrumentales de lugares remotos y dispares¹⁶.

Técnicas interdisciplinarias

Ciertas técnicas que emplea la Etnomusicología en la documentación de "fuente viva" fueron adoptadas de la Sociología y la Antropología: observación (panorámica o estructurada), búsqueda de informantes calificados, interrogatorios, cuestionarios, entrevistas libres o semiestructuradas, controles diversificados de los datos suministrados por los informantes, encuestas, etcétera. Sometido todo a una actitud crítica constante por parte del investigador. El desideratum en este paso de la investigación es lograr el mejor "rapport" entre los informantes y el investigador, pero dentro de la máxima objetividad, a pesar de los problemas que siempre surgen entre **outsider** e **insider** (véase Nettl, 1964 y 1975, y Ramón y Rivera, 1977).

Catalogación

La catalogación de los materiales documentados en el trabajo de campo (libros de viaje, fichas de instrumentos, informantes, melodías, toques instrumentales, fotografías, filmes, etcétera) cristaliza en cada instituto en distintas y diversas codificaciones, propias de los archivos científicos. Esta tarea, según los casos, es realizada por el mismo recolector o por los técnicos especializados de cada instituto. Para la correcta clasificación de estos materiales, se toman en cuenta técnicas auxiliares museográficas, bibliotecológicas y de archivística. (Véase Aretz, 1975, e Inídef, 1978.)

Fuente seca

La recolección de materiales se completa con la búsqueda de "fuentes secas" imprescindibles si el etnomusicólogo se propone rastrear o dilucidar orígenes, señalar cambios, hallar paralelos, mostrar supervivencias, etcétera. Deberá obtener, en consecuencia, todos aquellos documentos (libros, partituras, revistas, discos o M.M.) que le ayuden a realizar la interpretación que intenta.

C) Trabajo de gabinete

Corresponden al trabajo de gabinete las tareas de transcripción, análisis y síntesis conducentes a la interpretación de los materiales recolectados y a su comunicación escrita.

TRANSCRIPCIÓN MUSICAL

El trabajo de gabinete se inicia con la transcripción de los materiales recopilados. Las pautaciones de la etnomúsica han originado numerosas controversias, debido, en parte, a la imperfección y variación individual del sentido auditivo¹⁷.

Nosotros creemos, con George List, que el "valor de la transcripción no reside en la reproducción completa de todos los aspectos de un evento musical dado, sino en el hecho de que facilita la comparación de un cierto número

de elementos o aspectos separables del acontecimiento musical". (List, 1976:8.)

La Sociedad de Etnomusicología de los Estados Unidos organizó, en 1963, un "Symposium de Transcription Musical" con el fin de unificar criterios sobre la misma, y llegó a la conclusión de que la notación descriptiva integrada facilita el análisis y el control objetivo de los ejemplos musicales en estudio.

La notación descriptiva que emplea la Etnomusicología se diferencia de la notación ortocrónica¹⁸ en cuanto que no codifica la música en signos gráficos para su futura recreación, sino sólo con fines analíticos. La notación descriptiva posee dos modalidades: sumaria e integrada. La primera toma en cuenta tan sólo algunos de los parámetros musicales, mientras que la notación integrada añade a la notación ortocrónica los signos diacríticos propuestos por Eric von Hornbostel en 1900 y complementados posteriormente por otros estudiosos. (Véase Nettl, 1964:107.)

A mediados de este siglo comenzaron a realizarse algunos aparatos que logran la transcripción automática de ciertos parámetros musicales: estroboscopio (1926), oscilógrafo (1937), melógrafo (1953), analizador de fundamentales (1958), pero que tienen el inconveniente de no transcribir lo que oye el oído humano, sino resultados armónicos inaudibles para éste, o bien necesitar larguísima cintas enrolladas para pequeñísimos fragmentos musicales, que dificultan enormemente la tarea del investigador y convierten tales transcripciones automáticas en un galimatías que por ahora los etnomusicólogos no desean adoptar. (List, 1976; Nettl, 1965.)

ANÁLISIS

El análisis musical es parte esencial e imprescindible en todo trabajo de Etnomusicología (sin él no habría "logos" de la música). La manera de encararlo varió muchísimo desde los comienzos de la Musicología Comparada hasta nuestros días. La primera mitad de nuestro siglo fue esencialmente pa-

ramétrica. La música se estudiaba en sus parámetros musicales más notables y significativos, aislados o integradamente, y luego se buscaban síntesis que dieran los perfiles estilísticos de especies, cancioneros, regiones, etcétera. En un gran número de estos trabajos se ve el deseo de interpretar los materiales musicales con un enfoque histórico-cultural. Posteriormente se añadirán a éstas otras interpretaciones de distinta tendencia interdisciplinaria.

Nettl (1965) reconoce tres enfoques básicos en los trabajos de análisis de la etnomúsica: intuitivo, selectivo y sistemático. El primero aparece en aquellos trabajos en los cuales se investigan los fenómenos sonoros más extraños al oído del investigador; el segundo (el más frecuente, según Nettl) consiste en estudiar dos o tres aspectos remarquables de las piezas de un grupo tribal o folklórico y, finalmente, el sistemático, que intentará analizar los diversos parámetros musicales de la manera más objetiva y completa posible.

Un listado bastante exhaustivo de los parámetros o fenómenos musicales¹⁹ de la etnomúsica, que deberían ser estudiados, codificados e interpretados, podría ser el siguiente:

- 1) Alturas, enumeración de las mismas. Unifonía, bifonía, escalas usuales y repertorio. Cents. Interválica, fórmulas y tipos melódicos, direccionalidad, variación de alturas, recitación, cantilación.
- 2) Texturas, monofonía (acompañada o no), bordón, ostinato, polifonía contrapuntística (imitativa, canónica, libre), polifonía armónica (paralela, acórdica, homofónica), heterofonía (oriental o aborígen).
- 3) Duraciones, tempo, patrones rítmicos, metro, ritmo, secuencias de valores, monorritmia, polirritmia, birritmia, heterorritmia, horizontalidad o verticalidad. Principios morfológicos: repetición (reiteración, aliteración, estrófica), adición (progresiva, "da capo").
- 4) Expresividad, dinámica, ataque, articulación, fraseo, externación vocal (glissados, nasalidad, voz de garganta, etc.) manera de ejecutar, agógica. (Véase Ramón y Rivera, 1980, Locatelli de Pέργamo 1981).

A estos aspectos del análisis musical interno, deben añadirse los análisis concernientes a instrumentos, textos

poéticos, danzas, coreografías, funcionalidad y todo otro elemento que se contemple en la hipótesis de trabajo. Si el investigador debe recurrir a "fuentes secas" deberá someterlas, si fuese necesario, a las críticas interna y externa correspondientes.

SINTESIS

La síntesis constituye la inducción propiamente dicha, y es, por lo tanto, la parte más importante del método inductivo y de las ciencias que a éste recurren. Suele dividirse la inducción en completa e incompleta, según la cantidad de partes analizadas. Las ciencias, en general, realizan inducciones incompletas; éstas, por su parte, pueden ser suficientes o insuficientes según la legitimidad o no del proceso inductivo.

En los trabajos de Etnomusicología realizados y publicados hasta la fecha podemos distinguir varios tipos de síntesis, que separamos en cuatro grupos según se trate de análisis más o menos completos (más o menos parámetros analizados) y según traten sólo de música o contemplen parámetros extramusicales con mayor preferencia.

SINTESIS DESCRIPTIVA

Los primeros trabajos de Etnomusicología llegaron, mediante comparación por igualdad o por antítesis de las pautaciones realizadas a inducir los elementos musicales más constantes y representativos del todo documentado, enfocando **intuitiva** o **selectivamente** parámetros tales como escalas, ritmos, morfología, tipos melódicos, etcétera. Citaremos algunos trabajos en los cuales se encuentran síntesis descriptivas de parámetros musicales aislados:

Escalas: Densmore (1906), Vega (1932), Aretz (1952).

Tipos melódicos: Densmore (1928), Herzog (1937), Koliński (1956).

Ritmos: Densmore (1917), Sánchez de Fuentes (1927), Roberts (1933), Ortiz Oderigo (1956).

Formas: Herzog (1938), Rouget (1962).

Se podría seguir buscando para hallar otros ejemplos, no sólo de síntesis

de un parámetro musical aislado, sino de la unión de dos o tres de ellos, pero tal tarea excedería los límites de este trabajo.

SINTESIS ESTILÍSTICA

En la síntesis estilística la cantidad de elementos analizados se extiende un poco más en esa no precisa línea que va de lo incompleto a lo completo, para tender al análisis sistemático. Los parámetros musicales analizados se agrupan, según su grado de suficiencia, para conformar especies, estilos, áreas o cancioneros musicales.

La síntesis estilística se induce de las piezas analizadas sistemáticamente, comparando y extrayendo de las mismas las características musicales más reiteradas y representativas, que pueden ser de orden tonal, melódico, armónico, formal, de acompañamiento, de emisión vocal, etcétera. La peculiar agrupación de tales parámetros en sonotipos o melotipos y su reiteración, repetición, variación o adición, permitirá hablar de una especie, un estilo musical o un cancionero.

Especie musical

Cada melodía (sea vocal o instrumental) llega a nuestros oídos como un hecho sonoro aislado que percibimos como una individualidad musical, como una especie. Al margen del nombre específico que se le otorgue en determinado lugar a tal melodía, y que puede variar de una región a otra, la especie mantiene intacta su identidad si conserva sus características musicales representativas e identificatorias, en plenitud o incluso también con algunas mermas.

Las características que se agrupan para conformar una especie pueden ser: un sonotipo, con determinada escala, ciertos giros melódicos, cierta manera de emitir la voz, ciertos ritmos, cierto rasgueo de la guitarra y cadencias armónicas (si existe acompañamiento armónico), una estructura formal determinada y en un movimiento más o menos estable. El conjunto de piezas musicales que reiteren (total o parcial-

mente) tal peculiar agrupación de características pertenecerá a la misma especie.

En América latina se han estudiado, desde muy temprano, las diversas especies musicales, en forma aislada, o bien incorporadas al estudio de una región o provincia. Ofrecemos algunos ejemplos:

- 1936. **Carlos Vega**, "Danzas y canciones argentinas". Analiza 3 especies líricas y 11 coreográficas. Hasta su Panorama (1944) Vega publicará en el diario "La Prensa" numerosos artículos consagrados a diversas especies líricas y coreográficas.
- 1946. **Isabel Aretz**, "La música de Tucumán". Ofrece 795 melodías pautadas, representativas de unas 47 especies líricas y coreográficas.
- 1946-54. **Carlos Vega**, "Bailes tradicionales argentinos". Veintitrés folletos que merecieron en 1948 el Premio Nacional de Historia otorgado por la Comisión Nacional de Cultura. En cada folleto realiza el estudio del tipo de danza, su historia como especie coreográfica argentina y mundial, la música, la coreografía y la poesía acompañante.
- 1947. **Vicente T. Mendoza**, "El corrido mexicano". Contiene 70 ejemplos musicales y el texto de 172 corridos.
- 1953. **Ramón y Rivera, Luis Felipe**, "El joropo venezolano", con 31 páginas de música. Melodía de ritmo uniforme, giros melódicos sin saltos y descendentes.
- 1965. **Carlos Vega**, "Las canciones folklóricas argentinas", estudio de 10 especies musicales: Vidala, vidalita, vidalita riojana, baguala, yaraví, trisa, estilo o décima, tonada, cifra y milonga. Es un estudio histórico musical.
- 1964. **María Ester Grebe**, "The Chilean Verso: A Study in Musical Archaism". Un interesante estudio de la especie que en Argentina se conoce como cifra. Ofrece 10 pautaciones con los correspondientes acompañamientos de guitarra.
- 1978. **Isabel Aretz**, "La música de La Rioja". Tesis doctoral en la cual se desarrollan unas 46 especies. Ilustrado con 635 ejemplos musicales.

En la mayoría de estas obras, el análisis musical está enriquecido con perspectivas históricas que tratan de bus-

car probables fechas de origen para los hechos documentados en América.

Estilo musical

Cuando la síntesis de los parámetros musicales permite inducir varios rasgos comunes a todo un repertorio de piezas (de un grupo tribal, folklórico o étnico), se arriba al concepto de estilo musical. El concepto de estilo musical es empleado por George Herzog (1928) para enunciar las características sobresalientes de las piezas musicales documentadas entre varios grupos indígenas de los Estados Unidos. El principal factor que toma en cuenta Herzog para su trabajo es el tipo de emisión vocal (tenso o relajado). También Eric von Hornbostel (1936) acude a este criterio para estudiar la música de los fueguinos, aun cuando incorpora otros elementos para caracterizar esta música (ámbito melódico, principios rítmicos, tipos melódicos, dinámica, etcétera.).

Area musical

El concepto de **área musical** fue empleado por Helen Roberts en 1936 y retomado con mayor rigor metodológico por Bruno Nettl en su tesis doctoral sobre la música indígena de los Estados Unidos, en 1954.

Según este autor, "un área musical es un área geográfica cuyos habitantes poseen, en general, un **estilo musical homogéneo**. Tal área está unificada por uno o varios rasgos importantes que no se hallan con el mismo grado de intensidad en las áreas vecinas".

Para Nettl, la descripción del estilo musical de una cultura debe ser definido básicamente mediante el apoyo de técnicas estadísticas, más que por un informe que indique sólo la absoluta presencia o ausencia de un rasgo determinado. Aplicando los criterios usados por Herzog y Hornbostel (ver supra) induce los rasgos musicales presentes en cada cultura, la vigencia con que lo hacen y la variación de una a otra.

Cancionero musical

El concepto de **Cancionero Musical**,

tal como lo concibió Carlos Vega en 1944, fue realmente precursor en el mundo de la Musicología, ya que en Europa, en esa época, un Cancionero se reconocía por criterios extramusicales (poéticos, hominales, funcionales, geográficos, políticos, etcétera). Para Vega, en cambio, el criterio debía ser eminentemente musical, aun cuando teniendo en cuenta, en forma subsidiaria, criterios extramusicales interrelacionados. Vega define de la siguiente manera los cancioneros: "Unidades superiores de carácter, como totalidades independientes definidas por particulares asociaciones de elementos" (Vega, 1944:97). Estos elementos musicales, que él analiza luego de una recolección sistemática del folklore musical argentino y de su correspondiente pautaación, son: escala, ritmo, sistema de acompañamiento, maneras de hacer (adornos, portamentos, mordentes, grupetos, trinos, melismas, arpegios, rasgueos, falsetes, etcétera).

¿No es acaso esto hallar la punta del ovillo que están buscando todavía hoy los musicólogos interesados en los universales de la música? Vega aclara que los Cancioneros se pueden extender allende las fronteras políticas.

SINTESIS CLASIFICATORIA

Cuando la síntesis estilística se extiende a varios cancioneros o a varias áreas, hallándose concomitancias que permiten trazar paralelos o gradaciones taxonómicas, se llega a clasificaciones tales como la efectuada en los Estados Unidos por Bruno Nettl de áreas musicales aborígenes de América del Norte, o la realizada por Vega en nuestro país para la música folklórica.

Clasificación por cancioneros

La clasificación de los Cancioneros Argentinos la ofrece por primera vez Vega en su monumental "Panorama de la Música Popular Argentina", en 1944. Continuarla trabajando esta clasificación durante toda su vida, y en publicaciones posteriores (1961, 1965a, 1967) se observan algunas leves modificaciones en los nombres de las mismas.

En una carta enviada por Charles Seeger a Vega, el 21/9/46, se lee: "El **Panorama...** es, según mi opinión, la obra más importante sobre música folklórica publicada en el hemisferio occidental. El trabajo debe ser admirado no sólo desde el punto de vista teórico, sino también por lo que permite entrever de la recolección por usted realizada, los métodos que ha empleado y las conclusiones a las que ha llegado mediante su estudio". (Véase, Vega: 1979.) Treinta y cinco años han trans-

currido desde este juicio, y nada nuevo permite modificarlo.

La muerte encontró a Vega preparando una edición discográfica de 9 discos, con 190 ejemplos, que acompañarían su trabajo "Panorama de la música rural argentina"²⁰. En este MS, inédito todavía, se hallan varias clasificaciones en proceso de selección y corrección. Vega pensaba que las mismas serían retomadas y perfeccionadas por los futuros "reajustes que propongan los musicólogos que sigan el mismo camino". (Véase cuadro de clasificaciones.)

CLASIFICACION DE LA MUSICA FOLKLORICA ARGENTINA POR CANCIONEROS

CARLOS VEGA (1944)

CARLOS VEGA (1961)

CARLOS VEGA
(MS inédito, sin fecha)

LOCALES

I. TRITONICO	TRITONICO	PRIMITIVO: escalas en estudio. TRITONICO: música de los diaguitas. Bagualas, toques de erke.
II. PENTATONICO	PENTATONICO	PENTATONICO: Música de los incas. Huaino, yaraví, carnavalito, etc.
III. OCCIDENTAL a) Ternario colonial	HEPTATONICO de la cuarta aumentada	HEPTATONICO-SEUDOLIDIO MENOR: Música antigua colonial: Triste, vidala, bailecito, chacarera, etc.

EUROPEOS

b) Criollo occidental 1. Bimodal 2. Mayor		MAYOR-MENOR: Música criolla bimodal. Vidala, estilo, cueca, gato. MAYOR: Cueca, marote, firmeza, palapala, amores, etc.
---	--	--

PICARESCOS DEL S. XVIII

MENOR: Remedio, huella, vidala.

RIOJANO (mayor y/o menor)

EX-MEDIEVALES

	MODAL PROFANO * CORTESANO	
VI. ORIENTAL a) Binario colonial	REAL BINARIO	BINARIO ORIENTAL: Cantos y danzas de quiebro. Milonga.
b) Criollo oriental		

VII. EUROPEO ANTIGUO	RELIGIOSO	EUROPEO ANTIGUO a) Silábico b) Melismático MODERNOS ADAPTADOS PAMPEANO. Contradanzas: cielito, pericón, media caña.
	CULTO DEL S. XVIII	SEÑORIAL DEL S. XVIII. Condición, cuándo, minué federal, sajuriana.
	BURGUES DEL S. XIX	BURGUES DEL S. XIX: Bailes de enlace y canciones. Polka, mazurka, habanera, vals antiguo.
	ESPAÑOL DEL S. XIX	ESPAÑOL DEL S. XIX: Jota.
9. HIBRIDOS	HIBRIDOS: Primarios Secundarios	HIBRIDOS: Mezcla de los anteriores. Mezcla de mezclas.

* Vega aclara que no son realmente cancioneros sino restos o vestigios de éstos. El modal profano, cortesano y otro plagal profano, aparecen también en algunas páginas del MS inédito que figura en la tercera columna pero no en todas las copias, y además faltan los ejemplos musicales en la discografía seleccionada.

Dejamos constancia también, que en la clasificación inédita inserta en este gráfico pueden originarse equívocos por dificultades de diagramación, dado que las correspondencias no siempre son lineales. La interpretación de estas tres columnas requiere estudio de los contenidos de las tres clasificaciones.

En un trabajo reciente, Aretz-Ramón y Rivera (1972) extienden en el espacio los cancioneros de Vega del Panorama (1944) y añaden dentro del Tritónico y del Pentatónico, nuevos niveles de diferenciación.

En el tritónico reconocen un nivel mensural, cuyo ejemplo típico es la baguala, con su copla española, y un nivel amensural, propio de toques instrumentales y de grupos indígenas. Dentro de la pentatonía, reconocen tres áreas: 1) andina, con varios toques de música; 2) el área del Orinoco-Amazonas, y 3) la pentatonía de influencia afroide. También añaden cancioneros afroamericanos, muy importantes en países de fuerte influencia afro, cosa que no sucede en Argentina y que Vega, por lo tanto, no pudo inducir.

Ramón y Rivera (1980) retoma también la taxonomía de Vega de 1944, y presenta una clasificación basada en la presencia, en el folklore latinoamericano, de supervivencias de canciones juglarescas. Habla de un cancionero juglaresco mensural y de otro amensural.

Clasificación por áreas musicales

La única clasificación de la música indígena que existe en América es la que realizó en 1954 Bruno Nettl. La aplicación del criterio estadístico musical descrito más arriba (ver área musical) le permitió a Nettl dividir América del Norte en seis áreas musicales, cada una con su peculiar estilo musical: 1) Tribus árticas (esquimales, salish, costa del noroeste); 2) Gran Lago (paiute, ute, modoc); 3) California y estilo yuma (luiseño, catalineño, pomo, mohave, havasupai); 4) Llanuras y pueblo (winnebago, menomini, chipewa, pauni, dakota, sioux, cheyenne, arapaho); 5) Atabascanos (apaches y navajos); 6) Iroqueses. (Véase Nettl, 1954.)

SINTESIS INTERDISCIPLINARIA

Según algunas escuelas norteamericanas de Etnomusicología, esta disciplina es, de suyo, interdisciplinaria, por cuanto entienden que el prefijo "etno" significa el estudio de los aspectos an-

tropológicos y sociológicos de la música. La función que la música cumple en la sociedad, según esta orientación, debe ser condición imprescindible de estudio por parte de la Etnomusicología, y se sintetiza en la expresión "texto más contexto" condicionante de tantos trabajos de investigación.

Una aplicación sumamente ambiciosa de este enfoque es el trabajo realizado por Alan Lomax y Víctor Grauer, quienes, desde 1961, analizaron 4.000 cantos pertenecientes a 400 sociedades de los cinco continentes. en número de 10 por cada sociedad. Consideraban que 10 ejemplos por grupo bastaban, por cuanto el canto es compartido por toda la sociedad y expresa normas sociales de modo muy estricto y normalizado. Además, que la manera de cantar es lo último que pierde un ser humano, aun cuando haya modificado otros rasgos culturales.

Lomax y Grauer analizaron y codificaron esos 4.000 cantos en una serie de tablas descriptivas en las que tabularon 36 parámetros musicales que agruparon en ocho órdenes: 1) Organización del grupo vocal; 2) Grado de cohesión; 3) Repetición del texto; 4) Factores rítmicos; 5) Factores melódicos; 6) Factores dinámicos; 7) Ornamentación, y 8) Calidades vocales. Con la ayuda de computadoras efectuaron la síntesis que les permitió inducir los perfiles estilístico-musicales correspondientes a cada una de esas 400 sociedades, y que concretaron en nueve órdenes de características musicales contrastantes y subdivididas, a su vez, en 34 ítems. Es decir, que las características musicales se indican en sus polos opuestos, por ejemplo música muy fuerte o muy suave, timbre muy nasal o nada nasal, canto con mucho glissando o sin nada, etcétera.

Hasta aquí, todo no sería más que una grandiosa aplicación del método inductivo, pero Lomax y Grauer confeccionaron, además, para esas mismas 400 sociedades, tablas de ítems culturales sobre el comportamiento social, basándose en el Atlas Etnográfico de Murdock.

Finalmente, y siempre con la ayuda de computadoras, trataron de hallar las

relaciones entre los elementos de la estructura social y de la musical. El resultado de esta investigación transcultural de Etnomusicología Interna y Externa son las **TABLAS CANTOMETRICAS** que relacionan factores del estilo musical (diferenciación dinámica, de factores de ornamentación, organización orquestal, coral, cohesión vocal, nivel de tensión sonora, de energía, ritmo irregular o regular, tipos melódicos) con características sociales tales como escala de producción, tipo de economía, organización política, solidaridad en la comunidad, ubicación de la mujer en la sociedad, sanciones sexuales para la mujer, centralización del gobierno, educación de los niños. (Lomax, 1977.)

Si se lograsen superar las críticas que se le hacen a Lomax respecto del proceso metodológico que realizó para confeccionar estas Tablas Cantométricas (arbitraria yuxtaposición de datos culturales y musicales, falta de un muestreo más amplio y representativo, ausencia de grupos culturales muy importantes, carencia de documentación directa, etcétera), bien podríamos decirle a una persona: "dime cómo cantas y te diré quién eres".

Como ejemplos diversos y variados de síntesis interdisciplinaria podemos mencionar, asimismo, los trabajos de Brailoiu (1973) sobre la función social de la música y la recíproca incidencia entre las edades; las numerosas publicaciones de Blacking donde considera que sin el estudio integral de la música y su contexto, como sistema total, no se logrará la meta final de la Etnomusicología, sino que ésta seguirá siendo el punto de reunión para los interesados en Antropología de la música y los interesados en la música de distintas culturas (Blacking, 1971); el trabajo de Collaer (1962) sobre la incidencia de factores psicofisiológicos de la fonación y audición en la etnomúsica; el estudio de Brian Hoffman (1978) sobre la concepción del tiempo entre los javaneses para interpretar el concepto circular de la forma musical y su incidencia en la **estructura colotómica** del gamelán²¹. En América del Sur, María Ester Grebe (1979/80) analiza los variadísimos aspectos antropológicos y ps-

cológicos asociados con el tambor de los mapuches, haciéndose eco en este trabajo, de los postulados de la escuela irlandesa de Etnomusicología dirigida por el precitado Blacking y de criterios analítico-descriptivos propuestos por la semiótica musical.

A partir de 1970 algunos etnomusicólogos se mostraron interesados en la aplicación de modelos lingüísticos para el análisis de la etnomúsica y también en estudiar la música como un sistema de signos empleados para la comunicación. (Véase Nattiez, 1974; Agerkopf, 1976.)

También como síntesis interdisciplinaria debemos mencionar los tradicionales trabajos de etnomusicología en los cuales se aplican los postulados de la escuela histórica cultural, tan brillantemente ejemplificados en los trabajos de Vega (1944, 1963, 1965b, 1967) y también en otras latitudes por García Matos (1963), Isabel Aretz (1967), George List (1973 y 1978), Ramón y Rivera (1980).

INTERPRETACIÓN Y COMUNICACION DE LOS RESULTADOS

La investigación musical (de "fuente viva" o "seca") conlleva otro problema: el empleo de una terminología adecuada para comunicar a terceros el resultado de la investigación.

El estudioso debe adquirir un correcto metalenguaje que le permita transferir a terceros el saber que adquirió en el transcurso de su investigación y que debe guardar íntima relación con el lenguaje natural del lector. Por tal razón debe respetarlo e intercalar en su comunicación sólo aquellos términos que el lector pueda captar o, de ser necesario, redactar un código de referencias. De no respetar esto se cae en un lenguaje científico hermético que imposibilita todo tipo de comunicación entre el investigador y sus posibles lectores, propio, por otra parte, más de un pseudo intelectualismo que de una real actividad científica. "La semántica de los lenguajes científicos contendrá el estudio de los procedimientos y pasos por los cuales se pasa del objeto estudiado al metalenguaje, y el estudio de las téc-

nicas de validación por las cuales se verifica la adecuación de lo que se ha dicho sobre los objetos." (Nattiez, 1975:47).

Pero, a pesar de la adecuación más pertinente que se logre, siempre existe un abismo entre lo que se lee acerca de la música (metalenguaje) y lo que la música en sí misma es. La comunicación escrita (se trate de musicología histórica o etnomusicología) es algo que le llega al lector en forma visual y congelada en el tiempo; la percepción musical, en cambio, transcurre y deviene en el tiempo. Por tal razón está condicionada por la memoria y los conocimientos musicales del oyente. Todo esto nos permite decir que la mejor comunicación de cualquier investigación musical, es la que puede acompañarse con los ejemplos musicales grabados (completos o seleccionados), para permitir una mejor comprensión de los datos comunicados. (Véase Seeger, música y lenguaje sobre música, 1977:16.)

La comunicación científica se puede presentar bajo las características de informe, monografía, trabajo de seminario, ensayo o divulgación científica²².

La más importante y valiosa es la comunicación que llega a leyes o principios teóricos de validez universal, pero estos trabajos no son los más frecuentes en Etnomusicología, donde todavía se está, en muchísimos casos, en la recolección de fuentes vivas. Adelantar teorías suele ser, a veces, prematuro²³.

Carlos Vega se nos presenta como un modelo de investigador, tanto de "fuentes vivas" como de "fuentes secas". No sólo hizo trabajo de campo, sino que analizó sus materiales con una profundidad y penetración que traspasó lo diacrónico y sincrónico para brindar a sus especulaciones y conclusiones categoría de valores universales.

Otros autores, como Isabel Aretz, Lauro Ayestarán, Constantin Brăiloiu, George Herzog, Eric von Hornbostel, Jaap Kunst, Bruno Nettl, Luis Felipe Ramón y Rivera o el prolífico Curt Sachs, han obtenido un lugar importantísimo en la historia de la Etnomusicología, por la rigurosidad de sus estudios, la veracidad de sus conclusiones,

la claridad expositiva y la proyección de sus investigaciones.

CONCLUSIONES

Si bien es cierto que el método de investigación debe ser adecuado al objeto de estudio, es imposible fijar esquemas metodológicos rígidos para la Etnomusicología. Por el contrario, creemos que éstos deben ser flexibles y fáciles de corregir si así es necesario. No deben convertirse ni en el lecho de Procusto de la investigación a efectuar, ni ser tan ilimitados que hagan correr el riesgo al investigador de ser reabsorbido por otra ciencia que no sea la Etnomusicología.

Ningún etnomusicólogo podrá ser culpado por estudiar un solo aspecto de la realidad musical, que a él le interese, en detrimento de otros aspectos que a otros interesen, o de realizar su investigación con determinados enfoques o técnicas operativas. Su trabajo podrá ser más o menos completo, más o menos riguroso; eso dependerá de sus posibilidades humanas y técnicas en el momento de realizar las diferentes etapas de su estudio, y de su misma preparación metodológica. La historia de cualquier ciencia se va haciendo sobre la escalera que conforman los muchos trabajos incompletos o con errores —y a veces con los olvidos de excelentes investigaciones.

Los informes, monografías o tesis a que den lugar los trabajos de investigación serán de mayor o menor originalidad y fecundidad, según la capacidad y sagacidad demostrada por el investigador, su rigor en la sistematización y aplicación de sus conocimientos, la bondad de las fuentes con que opere, la honradez que demuestre en todas las etapas de su trabajo (reformular hipótesis, sí, deformar datos, no) y la pertinencia que posea su lenguaje escrito para comunicar los resultados de su investigación.

El mayor éxito que logre un investigador será que sus trabajos sean recordados por la historia de la ciencia. Así sucederá si los mismos resultan ser originales y fecundos²⁴. Y esto, es lo máximo que se le puede pedir a un trabajo de Etnomusicología.

NOTAS

1. Este trabajo es ampliación de una comunicación presentada y leída en el Congreso Nacional de Folklore, realizado en Laguna Blanca, Formosa, en junio de 1979.
2. Prueba de ello es la colección de 100 volúmenes de partituras manuscritas que complementan su trabajo *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, 1834, que se encuentran en la biblioteca del Estado de Berlín. También 100 fueron los volúmenes que Chrysander editó con la obra de Händel, entre 1859 y 1894.
3. La revista se titulaba *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft*, y se publicó en tirada trimestral hasta 1895. Anteriormente Chrysander había editado *Jahrbücher für Musikalische Wissenschaft* en la cual hacía hincapié en el aspecto científico del estudio de la música. Se editaron tan sólo dos números de esta revista, en 1863 y 1867.
4. Villoteau dejó escritos tres volúmenes sobre la música de Egipto, incluidos en la gigantesca *Description de l'Egypte* (25 vols), 1809/26. Sus títulos son: *Mémoire sur la musique de l'ancien Egypte*, *De l'état actuel de l'art musicale en Egypte*, y *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux*, París 1822/23. Reeditados en dos volúmenes en 1980, por M. Nijhoff.
5. Todavía en nuestros días esta obra sigue ofreciendo el mismo interés que en 1779, al punto de que la editorial holandesa M. Nijhoff anuncia en sus catálogos la reedición de esta joya bibliográfica, traducida al inglés y con material adicional y notas (Catálogo 1979/80).
6. Si nos atenemos a la etimología de Imbelloni y Augusto R. Cortázar, "vulgus" es la versión latina del gr. *Fóχλox*, del cual se deriva el sajón "folk" y el alemán "volk.". Esto significa que las canciones documentadas por Salinas fueron canciones folklóricas españolas. (Véase Vega, 1960/33).
7. Tal el caso de aquellas pautaciones que figuran en libros de viajeros. Se sabe de quiénes hicieron el largo viaje de regreso de América a Europa, entonando melodías que allí harían pautar a personas músicas, quienes deberían escribir en el pentagrama los melotipos entonados por los viajeros, que indudablemente mucha distancia tendrían del original entonado por los indígenas o criollos de América.
8. Para los griegos de la antigüedad "etno" eran las comunidades del Asia Menor, que poseían bienes que ellos no tenían. El "ethnos" disponía de un mismo paquete de bienes culturales. En el s. V d. C. se usó para designar a los paganos y gentiles —se usaba como opuesto a lo propio. En las lenguas modernas se usa el prefijo etno (etnografía, etnología, etc.) con dos sentidos, uno general, por el cual se reconoce a la etnología como ciencia que estudia las razas y los pueblos bajo todos sus aspectos, y en todas sus relaciones, y un sentido más restringido, por razones de

- uso práctico, donde se dedica fundamentalmente al estudio de las culturas de "pueblos naturales", entendiéndose, **sin tradición escrita**. Es con este último sentido (sin tradición escrita) que el prefijo "etno" se interpreta en la definición de Kunst de etnomusicología. (Véase **Diccionario etimológico**... Corominas, 1954).
9. Aretz (1977:23) incluye dentro de la Etnomusicología, además de los campos de Kunst, el estudio de la música popular de raíz tradicional oral.
 10. Lauro Ayestarán, Cátedra **Introducción a la musicología**, dictada en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, en 1961.
 11. Metalenguaje: discurso sobre alguna cosa, en este caso sobre la ciencia de la etnomúsica. "El lenguaje que transfiere el saber científico no es sino un sistema de signos, más o menos específico, más o menos diferente del lenguaje natural, según las necesidades" (Nattiez, 1975:47).
 12. La aplicación del método inductivo a la Musicología Histórica ha sido expuesto y desarrollado en el libro **Qué es la musicología**, de Ana María Locatelli de Pérgamo. (En prensa en INIDEF, Venezuela).
 13. El subrayado es nuestro.
 14. Los tres tipos de grabaciones fueron realizados por la autora de este artículo, en viajes realizados en nuestro país, ya en misiones privadas, ya en representación de diversos Institutos. En 1972, en ocasión de un viaje a la Puna Argentina, con la Prof. María Teresa Melfi, comisionadas por el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega y en colaboración entre este Instituto y el Instituto Nacional de Musicología, pudimos realizar los tres tipos de grabaciones: "in vivo", "in vitro" y "de estudio". Los dos primeros en las carpas de la feria donde se desarrollaba la Manca Fiesta (fiesta de las ollas) y en la procesión de San Judas Tadeo; "in vitro" en las mismas carpas y luego de la procesión, y "de estudio" a músicos individualmente localizados, en La Quiaca y en otras localidades de La Puna.
 15. Baile (forma libre y ejecución improvisada); danza (forma coreográfica establecida). Véase Aretz, 1977:65.
 16. La Editorial Sussex, de Londres, ofrece, en un reciente catálogo de "The Ethnomusic Collection", la música, danza, religión, costumbres sociales, artes y artesanías más representativas de África, Asia y Europa en una nueva forma, que se suma a las habituales ofertas de discos, cassettes y filmes de celuloide. Se trata de videotapes, de 27 minutos de duración, en color, a 75 libras esterlinas. Esto significa un abaratamiento, sobre la misma filmación pero en celuloide (a 380 libras) de un 80 %, lo cual permite suponer un alcance mucho más amplio de estos materiales, y por ende, una mayor difusión y conocimiento de tales hechos musicales en todo el mundo.
 17. Carpitella (1971) opina que las críticas y embates que ha sufrido la notación de la etnomúsica en nuestro siglo corren parejas a la crisis que ha sufrido la notación de la música eurocultas.
 18. Se denomina notación ortocrónica a la que se emplea en forma general en Occidente a partir del s. XVIII, y que es una notación de carácter prescriptivo, es decir, prescribe cómo crear tal obra en un tiempo futuro.
 19. El etnomusicólogo Luis Felipe Ramón y Rivera (1980) aborda el análisis de la etnomúsica adoptando la palabra Fenomenología, bajo la cual estudia diversos fenómenos sonoros y musicales.
 20. Depositado en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la F.A.C.M.
 21. Estructura colotómica: "Una estructura colotómica es cualquier sistema que marque secciones musicales en unidades temporales mediante la entrada de instrumentos determinados en un orden específico y en tiempos específicos" (Malm, 1967:30).
 22. Véanse características propias de cada uno de estos tipos de comunicación científica en el libro citado en nota 12.
 23. Tal como le sucedió a Eric von Hornbostel con la teoría del Yodel y su origen. (Véase Brailoiu, 1973)
 24. Original: de origen. En Musicología esto significa llegar al origen de cada tema de investigación, a las fuentes de primera mano (fuente seca o viva según se trate de Musicología Histórica o Etnomusicología, respectivamente). Si no se cumple esto, no se hace un trabajo de investigación original.

BIBLIOGRAFIA

- ADLER, Guido: **Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft**, en: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, I, 1, 1885, p. 5-20.
- AGERKOF, Terry: **Lunku, el arco musical de los miskitos**, en: Revista Inidef, Nº 2, Nov. 1976, Venezuela.
- ARETZ, Isabel:
 1946. **Música tradicional argentina, Tucumán. Historia y Folklore**, Argentina, U.N.T. 743 p. II. Ej. Mus.
 1952. **Músicas pentatónicas en Sudamérica**, Archivos venezolanos de folklore, I, Nº 2, Caracas, Julio/Dic.
 1967. **Raíces europeas de la música folklórica de Venezuela. El aporte indígena**, en: Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología. EE. UU. Indiana University, págs. 7-22.
 1975. **Guía clasificatoria de la cultura oral tradicional**, Caracas, 96 p.
 1977. **Qué es la etnomúsica**, Venezuela, Cuadernos Inidef 3. 78 p.
 1978. **Música tradicional de La Rioja**, Biblioteca Inidef 2, OEA/CONAC. Venezuela, 612 p. II. Ej. Mus.
- ARETZ, Isabel y RAMON Y RIVERA, Luis Felipe: **Áreas musicales de tradición oral en América Latina**, en: Revista Musical Chilena, Nº 134, Abril-Septiembre 1976.
- ASTI VERA, Armando: **Metodología de la investigación**, Bs. As. Kapeluz, 1968, 193. p.

AYESTARAN, Lauro:

1965. **Féts un precursor del criterio etnomusicológico, 1869**, en: Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Cartagena de Indias, Colombia, 24 al 28 de Febrero de 1963. Actas publicadas por Unión Panamericana, Washington D C. 1965, p. 15-37.
1967. **El tamboril afro-uruguayo**, en: Music in the Americas, Actas de la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología. EE. UU. Universidad de Indiana, pág. 23-41.
- BLACKING, John: **Deep and surface structures in Venda Music**, en: Yearbook of I.F.M.C. Vol. 3, 1971, pág. 91-108.
- BRAILOIU, Constantin: **Problèmes d'Ethnomusicology**, Gêneve, 1973, 466 p.
- BRIAN HOFFMAN, Stanley: **Epistemology and Music: A Javanese Example**, en: Ethnomusicology, Vol. XXII, Nº 1, 1978, 69/88.
- CARPITELLA, Diego: **Insufficienza della semiografia musicale euroculta nelle trascrizione etnomusicologiche**, en: Symposium Internazionale Sulla Problemativa dell'Attuale Grafia Musicale, 23-26 Oct. 1972, Istituto Italo Latino Americano, Roma, 1974, 293 p. II. Fotos.
- COLLAER, Paul: **Etat actuel des connaissances relatives a la perception auditive, l'émission et la mémoire musicale. Conclusions au sujet de la mesure des frequences vibratoires et des rythmes**, en: Colloques de Wégimont, Bélgica, Ed. Elsevier, p. 37-55, 1962.
- COROMINAS, José: **Diccionario etimológico de la lengua española**, 4 tomos, Madrid. Ed. Gredos, 1954.
- DENSMORE, Frances:
1906. **Scale formation in primitive music**, en: American Anthropology, VIII, Nº 4, pág. 611 y sig.
1917. **The rythm of indian songs**, en: Music correspondence Bureau, Junio/Julio.
1928. **The melodic formation of indian songs**, en: Journal of the Washington Academy of Sciences, XVIII, p. 16 y sig.
- FERRATER MORA, José: **Diccionario de filosofía**, Bs. As. Ed. Sudamericana, 1968, 2 vols.
- GREBE, María Ester:
1967. **The Chilean Verso: A study in Musical Archaism**, Los Angeles, Latin American Center, University of California, 133 p.
1976. **Objeto, método y técnicas de Investigación en etnomusicología, algunos problemas básicos**, en: Revista Musical Chilena, Nº 133.
- 1979/80. **Relaciones entre música y cultura: el kultrun y su simbolismo**, en: Revista Inidef, Nº 4, pág. 7:25. IIs. eje. mus.
- HERZOG, George:
1928. **Musical Styles in North American**, en: Actas del 23 Congreso Internacional de Americanistas, N. Y.
1937. **Musical typology in folksong**, en: Southern Folklore Quarterly, I, p. 49 sig.
1938. **Stability of forms in traditional and cultivated music**, en: Papers read by members of the Musicological Society, Annual Meeting, p. 69 y sig.
- HORNBOSTEL, Eric von: **Cançiones de Tierra del Fuego**, en: Revista Musical Chilena, Nº 41, otoño 1951. Traducción de Fuegian songs, publicado en 1936 en American Anthropologist.
- INIDEF: **Fichas y textos de comprensión de las mismas relativas al Archivo Científico de los materiales documentados en misiones de investigación etnomusicológicas**, 1978.
- KOLINSKI, Mieczyslaw: **The structure of melodic movements, a new method of analysis**, en: Miscelánea de estudios dedicados al Dr. Fernando Ortiz, vol. II, p. 881, ff. La Habana, 1956.
- KRADER, Bárbara: **Ethnomusicology**, en: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Dir. Stanley Sadie. 20 vol. London, Mac Millan Publisher Limited (impreso en Hong Kong y EE.UU.).
- KUNST, Jaap: **Ethnomusicology. A Study of its nature, its problems, methods and representative personalities to wich is added a bibliography**, tercera ed. Martinus Nijhoff, The Hague, 1959, 303 p. II Primera edición con título Musicológica, en 1950.
- LIST, George:
1973. **A comparison of certain aspects of Colombian and Spanish Folksongs**, en: Yearbook of I.F.M.C. Vol. V, pág. 72-84.
1976. **Transcripción de la música tradicional**, en: Revista Inidef 2, pág. 7/13.
1978. **The distribution of a melodic formula. Mus. Diffusion or Polygenesis?** en: Yearbook of I.F.M.C., pág. 33-52.
- LOCATELLI DE PERGAMO, Ana María: **Música tribal, oriental y de las antiguas culturas mediterráneas**. Historia de la Música Ricordi, tomo I, Bs. As. Ricordi, 1981, 201 p. II. Ej.
- LOMAX, Alan: **Universals in song**, en: The World of Music, Vol. XIX, Nº 1-2, 1977, p. 117:129.
- MALM, William: **Music Cultures of the Pacific, the Near East and Asia**, New Jersey, Ed. Prentice Hall, 1967, 169 p. IIs. Ej. Mus.
- MENDOZA, Vicente T.: **El corrido mexicano. Antología, introducción y notas**. Colección letras mexicanas, Nº 15. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 467 p. Ej. Mus.
- NETTL, Bruno:
1954. **North American Indians Musical Styles**. U.S.A. American Folklore Society, Philadelphia, 51 p. ej. mus. (Tesis doctoral).
1964. **Theory and Method in Ethnomusicology**, N. York, 396 p.
1975. **Ethnomusicology today**, en: The World of Music, Unesco, 1975, Nº 14.
- NATTIEZ, Jacques: **Fondements d'une semiologie de la musique**, Paris, Union Générale d'éditions. 1975, 448 p. Ej. Mus.
- ORTIZ ODERIGO, Néstor: **Negro rhythm in Americas**, en: African Music, I, Nº 3, p. 68 y sig. 1956.
- PEDRELL, Felipe: **Folk-lore musical castillan du XVI s.**, en: Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, 1889, tomo I, p. 372-400.
- RAMON Y RIVERA, Luis Felipe:
1953. **El joropo. Baile nacional de Venezuela**, Caracas, Ministerio de Educ. 92 p. 31 páginas de música.
1977. **El folklore y la investigación de campo. Metodología**, Venezuela, Cuadernos Inidef, 54 p.
1980. **Fenomenología de la Etnomúsica del**

- Area Latinoamericana**, Venezuela, Biblioteca Inidef 3, Conac, 169 p. Ej. Mus. un disco.
- ROBERTS, Helen: **Musical areas in aboriginal North America**, Yale Univ. Publications in Anthropology, XII, 1936.
- ROUGET, Gilbert: **A propos de la forme musical dans la musique traditionnelle orale**, en: Colloques de Wégimont, Bélgica, Ed. Elsevier, 1956, p. 132-144.
- SACHS, Curt: **The Welleprings of Music**, N. York, Mc Graw-Hill Book Co. 1965, 228 p.
- SANCHEZ DE FUENTES, Eduardo: **Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero**, Havana, 1927.
- SEEGER, Charles: **Studies in Musicology, 1935-1975**, Los Angeles, Univ. of California Press, 1977, 357 p. II. Ej. Mus.
- VEGA, Carlos:
1932. **Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos**, en: Actas y Trabajos científicos del XXV Congreso Internacional de Americanistas. La Plata, 1932, tomo I, p. 349-381, Bs. As.
1936. **Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango**. 19 lám. y dibujos, 25 ej. mus. Bs. As.
1944. **Panorama de la música popular argentina**, Bs. As. Ed. Losada, 1944, 361 p. Ej. mús.
- 1946/53. **Balles tradicionales argentinas**, 23 folletos. Bs. As. Ed. Julio Korn.
1961. **Música y danzas folklóricas**, en: Artes y Letras Argentinas, Boletín del Fondo Nacional de las Artes. Bs. As. Año II, págs. 117-126.
1963. **El canto de los trovadores en una historia integral de la música**, en: Boletín Interamericano de música, Washington, OEA.
- 1965a. **Las canciones folklóricas argentinas**, Bs. As. Ministerio de Educación de la Nación, Separata del Manual del Folklore, pág. 193/320. II. Ej. Mus.
- 1965b. **Una cadencia medieval en América**, en: Anuario Universidad de Tulane, EE.UU. Vol. I, p. 94:111.
1966. **Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses**, en: Ethnomusicology, Vol. X, Nº 1, p. 1-17. Publicado en español en Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año 3, Nº 3, 1979, Bs. As.
1967. **Tradiciones Musicales y Aculturación en Sudamérica**, en: Actas de la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología, Indiana University, 24 al 28 de abril de 1965. Ed. Indiana University, pág. 220:250.
1979. **Epistolario**, en: Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega, Año 3, Nº 3. Pág. 88 y sig.
- WIORA, Walter: **Reflections on the problem: ¿How old is the concept Folksong?**, en: Yearbook of the I.F.M.C. 1971, Vol. III, p. 23-33.

LOS FONOPRODUCTORES

(Contribución al estudio de la
Organología Musical)

Lic. Juan Angel Sozio

Hemos notado que el concepto "instrumento musical" es demasiado limitado para definir a todos los objetos capaces de producir sonido, y que su uso indiscriminado provoca graves distorsiones. Básicamente el problema radica en el significado del adjetivo "musical", pues "Instrumento musical" quiere decir eso, instrumento que sirve para hacer música. No es éste el lugar apropiado para tratar de resolver la cuestión nada fácil de qué es la música; pero diremos brevemente que es un fenómeno vinculado a las **relaciones entre los sonidos** y no a ellos mismos; éstos, al igual que en el habla, son solamente portadores de estructuras, es decir, soportes. Además, esas estructuras, que llamamos música, no se dan de manera fortuita, sino que se organizan dentro de un sistema cultural determinado que condiciona, entre otras cosas el repertorio de elementos por utilizar. Los instrumentos que producen el material básico para la música están fabricados en función de estas premisas; de ahí que posean características específicas donde se destacan el **perfeccionamiento tecnológico dirigido hacia la capacidad combinatoria, a la mejor producción sonora en el sistema cultural dado, y el enriquecimiento de la técnica de ejecución en función de ese perfeccionamiento**. Es incorrecto, por lo tanto, denominar "instrumento musical" a otro tipo de objetos que no estén dentro de estas condiciones¹. Podemos llamar, por ahora, a todos estos otros objetos sonoros "instrumentos no musicales" (por ejemplo, el silbato

policial, la sirena de un barco, el palo zumbador, etcétera), sin dejar de considerar que estos objetos han sido, son o pueden llegar a ser incorporados a la actividad musical. En estos casos suelen sufrir modificaciones impuestas por las nuevas condiciones. Por ejemplo, la trompeta militar, originariamente sin llaves (o el corno de caza), cuando es utilizada musicalmente comienza por dividirse en juegos, para adquirir luego pistones (llaves en el caso del corno) que le permiten ampliar sus posibilidades de combinación sonora, adaptándola a las necesidades del sistema musical. En otros casos, los instrumentos incorporados al quehacer musical², pueden no sufrir variación alguna, como ocurre con el tam-tam y la sirena³.

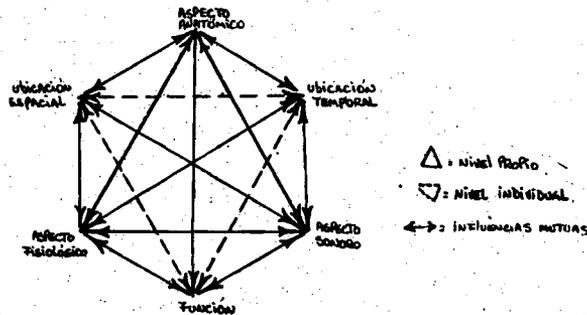
Como podemos apreciar, no sólo estamos frente a una realidad extremadamente compleja y cambiante, sino que también el concepto que pretendía abarcarla, además de ser estrecho, es escurridizo y, en vez de ubicar, confunde.

En este trabajo proponemos uno más amplio y elástico, no sujeto a cambios circunstanciales y desligado de referencias determinadas.

Para poder integrar a todos los objetos descriptos anteriormente, proponemos el concepto de productor fonógeno o, simplemente, fonoprodutor (fp), al que lo definimos en una primera aproximación como **máquina o aparato capaz de producir perturbaciones fonógenas** (ver apéndice).

Si bien esta definición caracteriza al grupo de objetos que nos interesa, re-

sulta insuficiente para captarlos en toda su realidad histórica, geográfica, artística y técnica. Para poder acercarnos a esa realidad, enunciaremos los aspectos que, a nuestro entender, caracterizan a los fonoprodutores y, posteriormente, lo que debe abordarse para el estudio integral de los mismos.



Estamos convencidos de que el estudio de los fp debe ser integral, pues todos sus aspectos, propios y contextuales, se influyen mutuamente en un rico y constante movimiento, como consecuencia de la actividad humana (cultura), no pudiéndose, por lo tanto, separar alguno de ellos sin distorsionar la comprensión final⁵.

Teniendo en cuenta estos motivos, pasaremos a establecer una definición más amplia que reúna todas las características de los productores fonógenos y que, además nos sirva de guía para su estudio integral:

“El productor fonógeno (fonoprodutor) es una máquina o aparato capaz de producir perturbaciones fonógenas (sonido). Actúa sólo o colectivamente, en épocas, lugares y grupos sociales más o menos determinados, cumpliendo una o varias funciones específicas, sufriendo mutaciones y migraciones según las circunstancias y adoptando, según lugares, épocas o funciones, diversos nombres.”

Ahora pasaremos a desarrollar brevemente todo lo que hemos enunciado más arriba a modo de una metodología para utilizar en futuros trabajos, nuestros o ajenos, que amplíen o corrijan lo dicho aquí.

(A) NIVEL PROPIO O INDIVIDUAL

Aspecto anatómico

Como primera medida en el estudio

En los fonoprodutores encontramos dos planos bien definidos:

A) El **propio o individual**, determinado por los aspectos Anatómico, Fisiológico⁴ y Sonoro (tipología sonora), y B) El **contextual**, determinado por la Ubicación Temporal, Ubicación Espacial y Función (uso). (Gráfico N.º 1.)

de los fp, se debe realizar la descripción de las partes y su disposición.

Se pueden considerar los siguientes niveles:

- a) **Nivel microestructural** (Histológico)⁷ estudio de la calidad de los materiales constituyentes
- b) **Nivel Macroestructural** (Anatómico propiamente dicho):
 - i) las partes constituyentes (vitales y anexas)
 - ii) disposición de las mismas en el fp
 - iii) forma de cada una de las partes
 - iv) forma general del fp

Hay que tener en cuenta que los fp son **complejos vibrantes**, aunque parezcan simples a primera vista. Por ejemplo las claves, que en apariencia son dos pequeños palos sin resonador, en realidad lo poseen puesto que la mano del ejecutante, formando una concavidad, es el resonador. De aquí se desprende que es un error **tomar al llamado Instrumento desligado del que lo ejecute**; hay que tener siempre presente, y no sólo en el aspecto anatómico, que el productor fonógeno es **el objeto más el ejecutante** que lo completa tanto anatómica como fisiológicamente⁶.

También hay que distinguir tres tipos anatómicos diferenciados de fp:

- 1) **Fonoprodutor simple** (generadores con amplificador común)⁹, ejemplos: el silbato, la guitarra.

- 2) **Fonoprodutor complejo** (generadores con amplificador individual), generalmente tocado por un solo ejecutante. Existen dos variantes: i) desarmable, ej. batería de jazz y ii) no desarmable; ej. órgano occidental.
- 3) **Fonoprodutor grupal**: son los conjuntos instrumentales. Fp simples o complejos tocados por varios ejecutantes. Ejemplo: orquesta sinfónica occidental¹⁰.

Aspecto fisiológico

Luego de establecer la descripción anatómica se debe encarar la explicación del funcionamiento de los fp.

Para que haya perturbaciones fonógenas debe existir previamente la vibración (oscilación) del fp, y para determinar el mecanismo de esa vibración es necesario seguir los siguientes pasos: 1º) establecer dónde se origina la vibración; 2º) cómo se origina, y 3º) cómo esa vibración es transformada y enriquecida hasta que el fonoprodutor se la transmita, en forma de energía, al medio elástico.

Para mayor comprensión de la fisiología de los fp hemos establecido el siguiente modelo, que determina las partes funcionales (no anatómicas) de un fp simple.

Modelo Funcional de un Fonoprodutor Simple - Gráfico Nº 2



(I) **Fuente energética**: De ella se obtiene la energía necesaria para la oscilación. Ejemplo: sistema respiratorio, fuelle, músculos del brazo y mano. La fuente energética no oscila.

(II) **Excitador**: Es el que comunica la energía al sistema. Es el intermediario entre la fuente energética y el generador. Esa comunicación puede ser a) según la forma de entrega: violenta o progresiva y b) según la cantidad de acciones excitantes: única, repetida o continua. Ejemplo: arco (cerdas o baqueta), lengüetas, bocanadas de aire, labios, dedos, o el extremadamente complejo sistema del piano: tecla-palanca-martillo (este último el verdadero excitador). El excitador puede o no vibrar. Cuando lo hace es con **vibraciones forzadas** (esto es definitorio para la identificación del excitador) producidas por el generador. Cumple un papel fundamental en el espectro de la perturbación fonógena.

(III) **Generador de oscilaciones**: Es el elemento que oscila con **frecuencias resonantes** (naturales). Almacena la energía recibida por el excitador y la transforma, según su grado de amortiguamiento, en movimiento oscilatorio. El generador determina las frecuencias fundamentales de la perturbación fonógena. La forma de los mismos determina su comportamiento vibratorio (cuerdas, membranas, placas, etc.). Podemos decir que el generador de oscilaciones es

el núcleo central del fp. Sobre él se actúa para obtener los distintos sonidos. Los fp pueden ser clasificados según la cantidad de generadores en: a) monogeneradores (generador individual, único), ej. flauta: una columna de aire, y b) poligeneradores (generador múltiple) (varios generadores), ej. xilofón y según la calidad de los mismos en a) homogeneradores (igual tipo de generador), ej. violín: 4 cuerdas, y b) heterogeneradores (distintos tipos de generador) ej. la pandereta: membrana y sonajas.

Hay que hacer notar que en los instrumentos llamados comúnmente de viento (aerófonos), la simbiosis entre el excitador y el generador es muy grande y está en relación con la dureza de las lengüetas (aire, caña, labios, metal), la cual hace que la lengüeta participe de la función de "generador".

(IV) **Amplificador/resonador**: Es el que hace efectiva, desde el punto de vista de la percepción, la amplitud de las oscilaciones producidas por el generador. Su función, en términos generales, es pasiva. Trabaja generalmente con **oscilaciones forzadas** con alto grado de amortiguamiento; cuando lo hace con resonancia aguda, los amplificadores se multiplican según la cantidad de generadores, como en la marim-

ba, en la cual debajo de cada placa hay un tubo resonador. Además, inevitablemente, el amplificador/resonador actúa como filtro, ya que modifica el espectro de la vibración que viene desde el excitador y el generador, realizando, cortando o agregando parciales armónicos o no)¹¹.

Todas estas partes funcionales mencionadas arriba no necesariamente coinciden con las partes anatómicas. Una función puede ser cumplida por varios elementos; por ejemplo, en el clarinete, la función "excitador" la cumplen la lengüeta, las bocanadas de aire producidas por el soplo entrecortado debido a la lengüeta y los labios del ejecutante, que regulan la elasticidad final de la misma. Por su parte, en el violín la función amplificadora/resonadora la cumplen puente, tapa, alma, cadena, fondo, aros y aire interno. También un mismo elemento anatómico puede cumplir varias funciones: la columna de aire en los llamados aerófonos, es generador y amplificador/resonador al mismo tiempo.

Desde ya hacemos la advertencia de que los productores fonógenos en acción vibran en su totalidad; de ahí la dificultad de las clasificaciones de los instrumentos musicales al poner como punto de clasificación "lo que vibra"¹².

Aclaración: Los nombres de las partes funcionales pueden encontrarse en la bibliografía con distintas acepciones. A veces "generador" aparece como sinónimo de "excitador". No vemos inconveniente en usar otros nombres para denominar las partes funcionales, siempre y cuando se especifique a qué se está haciendo referencia.

Aspecto sonoro (Tipología Sonora)¹³

Como tercer paso se debe estudiar el producto del fp, el cual puede encararse desde dos puntos de vista, según hemos podido determinarlo en el apéndice.

- a) **Físico:** estudio de las características de la perturbación fonógena.
- b) **Psíquico:** estudio del sonido.

Para una clasificación de este aspecto proponemos la de Francisco Kröpfel,

que toma al sonido como materia y movimiento, en su aspecto tridimensional.

El estudio del Plano Propio o Individual se amplía considerando las **capacidades instrumentales** de los fp, teniendo siempre en cuenta al ejecutante como parte integrante del mismo¹⁴.

Esas capacidades instrumentales son (el orden es arbitrario):

- i) técnica de ejecución.
- ii) extensión, registros.
- iii) posibilidades sonoras (melódicas, armónicas, tímbricas).
- iv) posibilidades de ejecución: tradicionales y no tradicionales, llegando al caso extremo de la distorsión en el uso de los fp¹⁵.

También debe establecerse lo que podríamos denominar la **ontogenia** de los fp, es decir, su desarrollo (modificaciones) a través del tiempo, no sólo anatómico sino en todos los aspectos enunciados más arriba ya sea por necesidades imperantes de cualquier tipo, por influencia de otras culturas, etcétera.

Cabe aquí mencionar la posibilidad de determinar una anatomía y fisiología comparadas, para descubrir similitudes y diferencias, tanto entre distintos fp como de los mismos a través de distintas épocas y lugares, teniendo en cuenta lo que hemos dicho con respecto de los grupos instrumentales (fonoprodutores complejos y grupales).

(B) NIVEL CONTEXTUAL

Una vez determinados todos los aspectos correspondientes al nivel individual, se deben considerar los aspectos contextuales que mencionamos al principio de este trabajo, los cuales, lejos de ser complementarios, son absolutamente definitorios en la conformación de los fp.

Debemos aclarar que en la definición integral aparece "... más o menos...". Queremos significar con ello que los límites temporales, espaciales o de otro tipo, no son absolutos.

Ubicación temporal

En este aspecto se deben determinar: el momento de aparición de cada fp y

el porqué de ello (motivos filosóficos, políticos, científicos, religiosos, etcétera). También los fonoproductores característicos de cada época, si los hubiere, su permanencia, desaparición y reaparición.

Ubicación espacial

Este aspecto puede considerarse desde dos puntos de vista:

- 1) **Geográfico:** detectando en qué lugar geográfico se encuentran y la influencia del medio en las características anatómicas de los fp (materiales usados y formas adoptadas).
- 2) **Social:** detectando en cuáles sociedades se encuentran y cuál o cuáles estratos sociales los utilizan (íntimamente ligado a la función que los fp cumplen).

Estos dos puntos de vista se completan con el estudio de los **cambios** de ubicación de los fp, ya sea por migraciones de los grupos humanos¹⁶, por influencia entre culturas, por cambios de uso, etcétera.

Función

En este aspecto se debe determinar el **uso** que se les da a los fp, en las culturas estudiadas, teniendo en cuenta que un mismo fp puede cumplir distintas funciones al mismo tiempo o que puede cambiar de funciones por cualquier razón.

Funciones posibles (el orden es arbitrario y pueden aparecer nuevas):

- a) de diversión
- b) militares
- c) artísticas¹⁷
- d) religiosas
- e) medicinales
- f) de caza
- g) de comunicación
- h) científicas
- i) laborales

- j) mágicas
- k) imitativas

El nivel contextual se completa con el estudio de los nombres que adoptan los fp, teniendo en cuenta las siguientes posibilidades de estudio:

- a) nombre que adoptan los distintos fp.
- b) estudio semántico y filológico de esos nombres.
- c) nombres que puede adoptar un mismo fp: según el uso, según la cultura, según las variantes anatómicas a través del tiempo, según el lugar geográfico.

Si bien por razones prácticas, el estudio de estos aspectos tiene que tomarse, como primer paso, por separado, en una segunda etapa del mismo deben ser integrados conformando un solo trabajo, pues, como dijimos al principio, éstos están indisolublemente ligados, influyéndose mutuamente en una sola unidad, que hemos dado en llamar fonoproductor.

Consideración final

Como se ha podido observar, en este trabajo no hemos dicho prácticamente nada nuevo. Sólo tratamos de aclarar y ordenar conocimientos donde, a nuestro criterio, se carece de líneas directrices definidas.

Si bien lo expuesto es producto de especulaciones personales (de ahí que no se incluya bibliografía), estamos convencidos de que el desarrollo positivo de los temas tratados aquí es una labor de equipo, única manera de realizar trabajos con la seriedad y amplitud que corresponde, dada la cantidad de especialidades implicadas en esta problemática y, además, para producir trabajos de gran riqueza, como consecuencia del intercambio de las ideas individuales que, separadamente, son como mensajes dentro de botellas perdidas en la vastedad del océano.

A P E N D I C E

PERTURBACIONES FONOGENAS Y SONIDO

Es común para todos nosotros referirnos al sonido como algo físico; como una cosa o como una propiedad de las cosas. Así decimos, por ejemplo: "material sonoro", "cuerpo sonoro", "el sonido del piano", etcétera. Al igual que a la luz, le atribuimos al sonido una existencia fuera del individuo que lo percibe. Pero una observación más profunda sobre esto nos hace notar que el sonido propiamente dicho (lo que se escucha) es una **sensación** y, como tal, **no existe** fuera del individuo percibiente. Atribuirle una existencia objetiva hace cometer grandes errores.

Hablando de sonido, siempre se confunde el estímulo (externo) con la sensación (interna); este ejemplo nos aclara más esta situación: si nos pinchamos con una aguja de coser sentimos dolor, pero no se nos ocurre llamarle "dolor" a la aguja, pues estaríamos confundiendo el efecto con la causa. Sin embargo, con el sonido pasa exactamente eso. Así decimos "la producción del sonido", "el sonido nos llegó por la derecha", "el sonido se refleja en aquella pared", "la velocidad del sonido", "la absorción del sonido", etcétera, como si fuera algo concreto y localizable, equivalente a la aguja de nuestro ejemplo: se confunde causa y efecto, por cuanto el sonido no es la causa sino el efecto.

Pensamos que esto se debe a que el agente externo es de un sólo tipo y que se percibe únicamente a través del sentido del oído, a diferencia del tacto que está apoyado por el de la vista: vemos y sentimos al agente productor de la sensación, lo cual permite discriminar claramente uno y otro.

A este agente externo suele llamarse-lo "onda sonora" u "onda acústica" (o también, equivocadamente, "sonido"). Esta onda es una serie de compresiones y rarefacciones del aire que se producen debido a la vibración de un objeto. Este transmite su vibración, perturbando las moléculas del aire adya-

cente al mismo que copian su movimiento. A su vez, estas moléculas perturbadas transmiten su vibración a otras cercanas, y así sucesivamente, produciendo en el aire condensaciones y rarefacciones.

Vemos, entonces, que la naturaleza de lo que se llama onda sonora es la vibración y que todo este proceso se reduce a lo siguiente: la onda es la perturbación de las moléculas de un medio elástico que se manifiesta en él como una deformación que se traslada a través del mismo.

La denominación de "onda sonora" nos parece peligrosa para la comprensión real de este fenómeno, puesto que la palabra "sonora" implica la capacidad de "sonar", es decir, de "contener" sonido, independientemente de un individuo que perciba, concepto equivocado, ya que el "sonar" es una reacción de los centros perceptuales del individuo y no una propiedad del agente externo.

Lo mismo pasa con los términos, un poco más aceptables, de "onda acústica", que alude a la naturaleza de las condensaciones y rarefacciones que se producen en un medio gaseoso como el aire (o agua, en rigor ondas longitudinales). Pero desde el punto de vista de la sensación sonora, esto no es suficiente, puesto que estas condensaciones y rarefacciones tienen que suceder dentro de un rango de frecuencias determinado y con una potencia física mínima para que puedan excitar los centros nerviosos correspondientes.

Por otro lado, la misma palabra "onda", aunque correcta, es un poco ambigua, ya que es utilizada también para denominar a las curvas matemáticas en los gráficos de oscilación o a cualquier curva que tenga forma ondulada.

Nosotros proponemos para denominar al agente externo el de **Perturbación Fonógena**. "Perturbación", porque es la deformación de un medio elástico y "fonógena" porque genera sonido, es decir, que está dentro de las condiciones físicas de frecuencia e intensidad para que el estímulo produzca su efecto.

Dejamos la palabra "sonido" para la sensación subjetiva que producen esas

perturbaciones que, al llegar al oído, son transformadas por un complicado proceso fisiológico en impulsos electroquímicos (nerviosos), que son decodificados por el cerebro. Esa decodificación es el sonido mismo, pero debemos agregar algo más: los sistemas biológicos que reciben esos estímulos no se limitan solamente a captarlos y traducirlos, sino que reaccionan activamente organizándolos de una manera particular que no depende exclusivamente de las propiedades físicas de esos estímulos, sino de las capacidades de esos sistemas. En ese sentido no se puede hablar de sensación, sino de **percepción** de los fenómenos.

Para completar este tema hay que tener en cuenta lo siguiente: nuestra percepción está condicionada por nuestra experiencia. Estamos refiriéndonos no sólo a la experiencia individual, sino a la social, es decir, la cultura; ésta no sólo nos hace estructurar la realidad física de determinada manera, sino que también hace las veces de filtro y corrector de la realidad que nos circunda.

Integrando todo lo manifestado, nos cabe ahora definir al sonido. Decimos, entonces, que el sonido es **la percepción culturalizada del movimiento vibratorio de un medio elástico, debido, generalmente¹⁸, a las vibraciones de un cuerpo, que tiene las cualidades necesarias para excitar los centros aptos para recibirlas** o, dicho de una manera más simple: **es la percepción culturalizada de las perturbaciones fonógenas.** "Percepción", por ser un acto complejo y activo, y "culturalizada" porque esa percepción es enriquecida y modificada por la cultura en la cual están siempre inmersos los individuos.

NOTAS

1. Es importante tener en cuenta que ciertos instrumentos catalogados como musicales no lo son; sobre todo los pertenecientes a culturas no europeas, donde, a veces, "lo sonoro" forma parte de actividades mágicas, religiosas, etc.
2. No entra dentro de este trabajo el discutir si es la música la que hace evolucionar (modificar) a los instrumentos o éstos a la música. Nosotros pensamos que son am-

bas cosas en un incesante juego de interacciones previstas o no por los constructores y creadores. Un ejemplo interesante es la invención del teclado que trae, como necesidad práctica de ejecución, el temperamento cuya consecuencia última es el atonalismo.

3. Aún no podemos decir que no lleguen a sufrir modificaciones en un futuro más o menos lejano; ya podemos observar su fabricación en juegos.
4. Adoptamos términos cuyas connotaciones son biológicas porque pensamos que su uso no es excluyente en otras disciplinas.
5. Desde ya aceptamos estudios parciales como primera aproximación, pero siempre teniendo en cuenta, como referencia, al conjunto.
6. Esto se ve claramente en la trompeta en que los labios del ejecutante son las lengüetas del instrumento.
7. Repetimos lo dicho en la llamada N° 4.
8. Estos elementos condicionan el funcionamiento de los fp. A. Schaefer hace hincapié en este punto en su estudio sobre los instrumentos.
9. Ver más adelante en el Aspecto fisiológico las definiciones de "generador de oscilaciones" y "amplificador".
10. Es de vital importancia considerar a los grupos orquestales como verdaderos fonoprodutores.
11. Por eso hablamos de amplificador/resonador pues existen esas dos funciones bien separadas.
12. O el "cuerpo sonoro".
13. Rimsky-Korsakov ha intuido el problema en su tratado de orquestación agrupando a los instrumentos en "instr. de sonidos largos" e "instr. de sonidos cortos" incluyendo al violín (viola, violoncello, y contrabajo) en los dos grupos.
14. En el caso de los instrumentos musicales también juega un papel importantísimo la educación técnica y musical del ejecutante que condiciona los sonidos emitidos y su combinación.
15. Esto merecería un trabajo aparte estableciendo todas las posibilidades en la manera de accionar un fp. (por ejemplo, golpeando la tapa de la guitarra se invierten las funciones de los elementos anatómicos).
16. Curt Sachs ha utilizado este aspecto para investigar acerca del origen de los instrumentos musicales.
17. De aquí surge el problema de los "instrumentos musicales". Más que nada "instr. musical" hace referencia a una función que, por supuesto, trae como consecuencia características definidas en los fp tal cual explicamos al principio de este trabajo.
18. Decimos "generalmente" porque a veces estas condiciones no se dan exactamente así; pero lo dicho sirve como regla general aceptable.



EL BANDONEON

Ricardo D. Salton

INTRODUCCION

Hasta el momento el estudio del bandoneón ha estado, en su mayor parte, en manos de personas dedicadas al tango: coleccionistas, recopiladores, etcétera, que generalmente no han trabajado con criterio científico, tergiversando inclusive, algunos datos por falta de conocimiento técnico profundo sobre el tema. En este trabajo he intentado abordar el estudio de este instrumento con criterio musicológico. Para ello fué necesario recurrir directamente a los instrumentistas y afinadores para obtener la información, pues la bibliografía es, a la vez, escasa y deficiente, según lo he apuntado anteriormente.

En cuanto a este trabajo, el mismo se presenta en tres partes: una primera dedicada a la descripción detallada del bandoneón en sus diferentes tipos —si bien me he explayado más en el tipo usado en la Argentina, pues es del cual obtuve mayor información—, afinación y ejecución; una segunda parte dedicada a la evolución histórica, antecedentes, desarrollo, situación actual y enseñanza del bandoneón; y una terce-

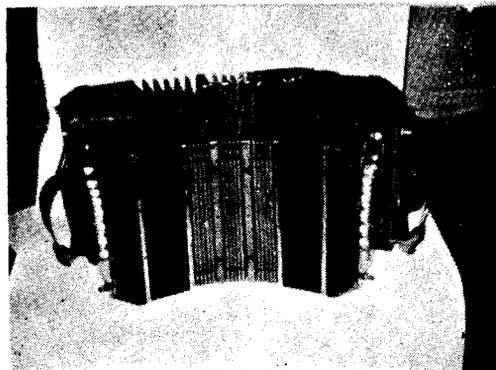
ra con algunas conclusiones respecto de las dos partes anteriores. Para finalizar he incluido un apéndice con una lista de obras académicas escritas originalmente para el bandoneón.

Quiero agradecer a todos los que han colaborado conmigo, y especialmente a Alejandro Barletta, que me abrió sus puertas cada vez que fue necesario; a Karl Oriwohl, de Berlín, quien por correspondencia me ha hecho llegar algunos datos muy valiosos, y a la licenciada Yolanda Velo de Pitari, que fue una guía permanente durante mi trabajo.

ANALISIS ORGANOLÓGICO

A) Descripción

El bandoneón es un instrumento aerófono, portátil, que consiste en dos cajas armónicas, las cuales contienen en su interior juegos de lengüetas libres en número variable; éstas son puestas en vibración por la acción de un fuelle¹. Dichas cajas armónicas se hallan unidas entre sí por el fuelle mencionado, que actúa sobre ambas simultáneamente (fig. 1).



Cada caja armónica está compuesta por un marco de madera con forma de paralelepípedo de base cuadrada, y la tapa, otro paralelepípedo, también de madera, que se fija al marco por medio de tornillos. En la mitad de la tapa se fija una correa sobre la cual se apoya el ejecutante para abrir el fuelle. Las tapas presentan además una serie de perforaciones circulares que van a ser atravesadas por las teclas, permitiendo así unir el mecanismo interno del instrumento con los dedos del ejecutante. Entre cada marco y su tapa se interpone un tabique de madera, llamado tapa armónica, sobre el cual van montadas unas chapas metálicas denominadas peines. Estos peines presentan orificios rectangulares ocluidos en un lado por una lengüeta metálica remachada sobre uno de los bordes de dicho orificio. Cada lengüeta corresponde a un sonido. En algunos casos los peines se hallan montados sobre caballetes de madera. En la cara externa de la tapa armónica, aplicadas contra los peines, se hallan unas piezas de madera, rectangulares, llamadas vulgarmente zapatillas, que se continúan en un eje en cuyo extremo se implanta una de las teclas mencionadas. Al apretar la tecla la zapatilla se levanta y permite que el aire ponga en movimiento la lengüeta correspondiente (fig. 2).

El instrumento consta de un dispositivo para permitir al ejecutante abrir o cerrar el fuelle sin producir sonido. El mismo consiste en una pieza rectangular de madera llamada zapatilla de válvula, que ocluye totalmente un orificio de la misma forma (llamado toma de aire) que se encuentra en uno de los laterales del marco (fig. 3). Dicha zapatilla se levanta por medio de una palanca metálica que se halla sobre el lado derecho del ejecutante, a la altura de su dedo pulgar, conectada a la primera por un hilo, destapando así la toma de aire y permitiendo el cómodo fluir del aire interno y externo.

El fuelle, que se halla fijado sobre el marco, es de cartón plegado, reforzado en los cantos de los pliegues, en muchos casos, por cuerina.

Invariablemente corresponde a la mano derecha la ejecución de las notas

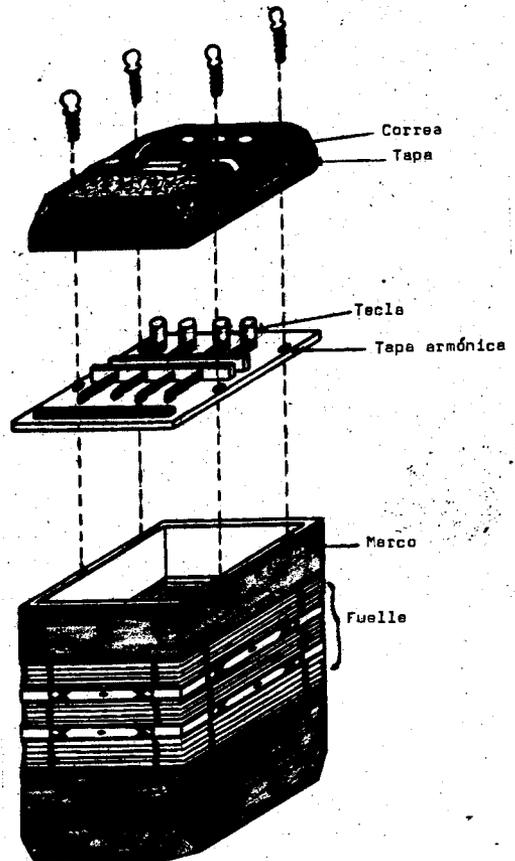


Fig. 2. Esquema del armado del bandoneón (Dibujo de Daniel Rodríguez Bozzani)

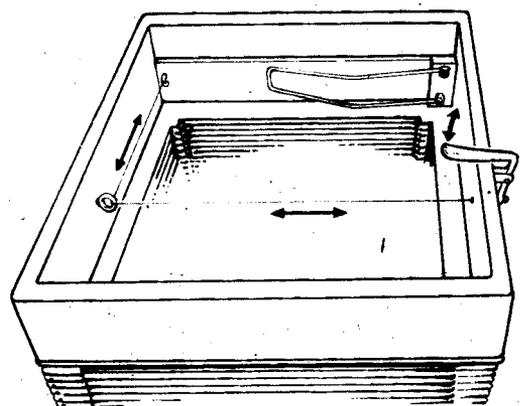


Fig. 3. Vista interior del bandoneón sin sus cajas armónicas. Véase la zapatilla de válvula y el mecanismo que la acciona. (Dibujo de Marcos Buono).

agudas (**cantos**) y a la izquierda la de las notas graves (**bajos**).

Todas las características mencionadas corresponden a la generalidad de los instrumentos. Existen, sin embargo, algunas características particulares según las cuales hemos reunido a los bandoneones en dos grupos principales que denominaremos Tipos A y B.

Tipo A

Sistema Kusserow². Este instrumento posee una sola lengüeta por zapatilla, lo que permite que abriendo o cerrando el fuelle se produzca el mismo sonido. Consta, además, de un mecanismo que hace que al bajar algunas teclas lo hagan otras al mismo tiempo (a la manera de los acordeones). El teclado de estos bandoneones se halla ordenado cromáticamente, por lo cual se los conoce, equivocadamente, con el nombre de cromáticos. Son más agudos que los del Tipo B, siendo su ámbito desde un La₁ hasta un Do₇³. Tiene 114 teclas, 53 para la mano derecha y 61 para la izquierda (figs. 4 y 5).

Tipo B

Estos bandoneones poseen dos lengüetas por zapatillas, poniéndose en movimiento una de ellas al cerrar y la otra al abrir el fuelle, con la resultante de dos sonidos por tecla. En el lado contrario al que se insertan las lengüetas sobre los orificios de los peines se hallan, también remachados a estos últimos, sopapas de cuero. Así, al apretar la tecla, sonará una sola de las dos lengüetas que corresponden a la zapatilla, siendo la interna al cerrar el fuelle y la externa al abrirlo.

Dentro de este grupo existen dos subtipos: uno con el teclado totalmente desordenado, conocido por comparación con el Tipo A como "acromático" o "diatónico"⁴ y el otro con el teclado algo más ordenado cromáticamente, aunque no en forma total, como el Tipo A.

Organológicamente no existen grandes diferencias entre el bandoneón y el acordeón (a piano o a botones⁵), salvo en la colocación de los teclados; en el

bandoneón el plano del teclado es paralelo al movimiento del fuelle, mientras que en el acordeón dicho plano es perpendicular (fig. 6).

Tampoco hay diferencias esenciales entre las concertinas inglesa y alemana y el bandoneón. En las primeras la base de las cajas es hexagonal, a diferencia de la del bandoneón que es cuadrada. La concertina alemana tiene sus cajas con base cuadrada, muy similares a las del bandoneón, pero se diferencia de éste en que es un instrumento de muy pequeñas dimensiones⁶.

Como dato complementario, podemos decir que hacia principios de siglo se fabricaron en Alemania bandoneones mecánicos, que actuaban con rollos de papel perforado o con discos de metal, con un sistema semejante al de las pianolas, accionados por un fuelle. Algunos autores mencionan este aparato con el nombre de Bandoniphone⁷.

B) El bandoneón diatónico usado en la Argentina

Este bandoneón es el que hemos mencionado en el punto anterior dentro del Tipo B (fig. 1). Sus características principales son sus teclados, absolutamente desordenados cromáticamente (de allí el nombre de diatónico con que se lo conoce), y el hecho de poseer, en los peines, dos aberturas por cada zapatilla, que hace que se produzcan dos sonidos diferentes al abrir y cerrar el instrumento.

En el total de ambas botoneras, salvo en ocho sonidos de los agudos, los peines aparecen duplicados para cada zapatilla (con el mismo sonido).

En cuanto a los teclados, podemos decir que constituyen un verdadero enigma, pues su ordenamiento no responde a ninguna lógica, ni musical ni matemática (según se ha podido comprobar con la ayuda de computadoras) (figs. 10 a 13).

Este tipo de instrumento es el que ha alcanzado una mejor calidad de sonido⁸ también una mayor difusión debida al tango, que lo ha adoptado como un instrumento fundamental.

El modelo estándar tiene 71 teclas fabricadas en hueso recubiertas de ná-

BANDONEON SISTEMA KUSSEROW Gráfico de los teclados y ámbito

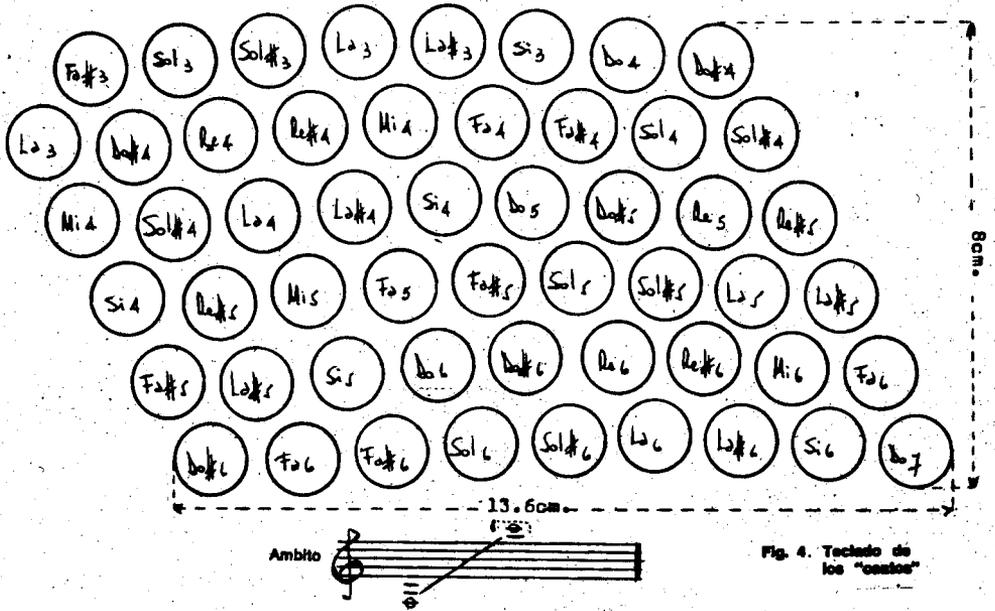


Fig. 4. Teclado de los "cantos"

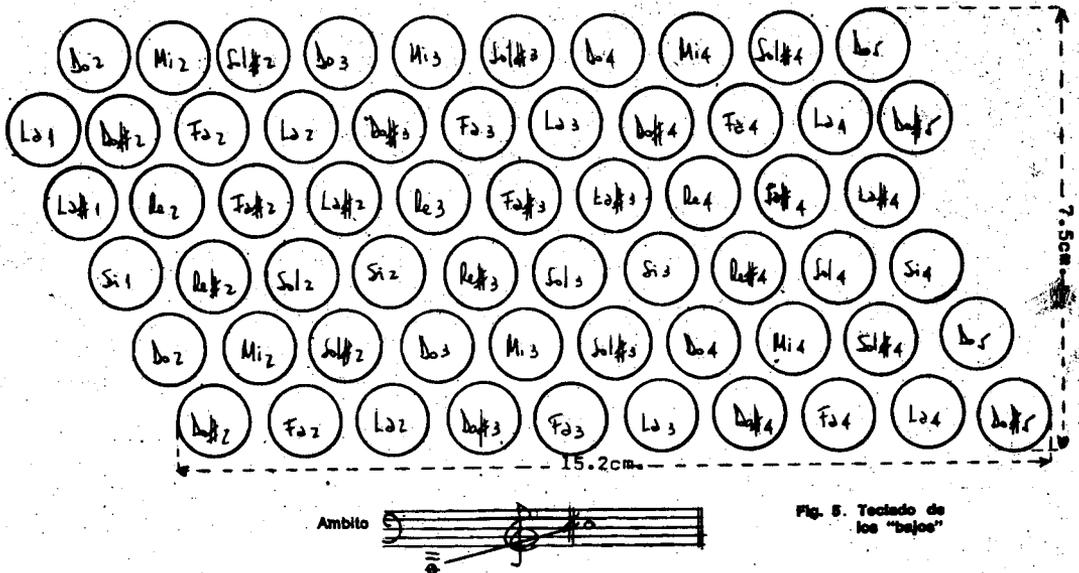
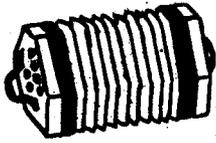


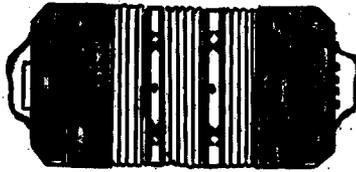
Fig. 5. Teclado de los "bajos"



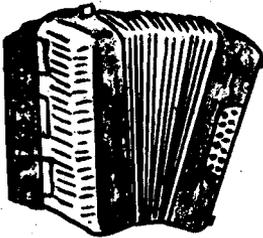
Concertina inglesa



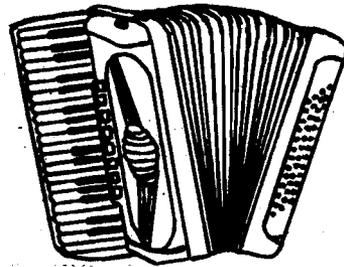
Concertina alemana



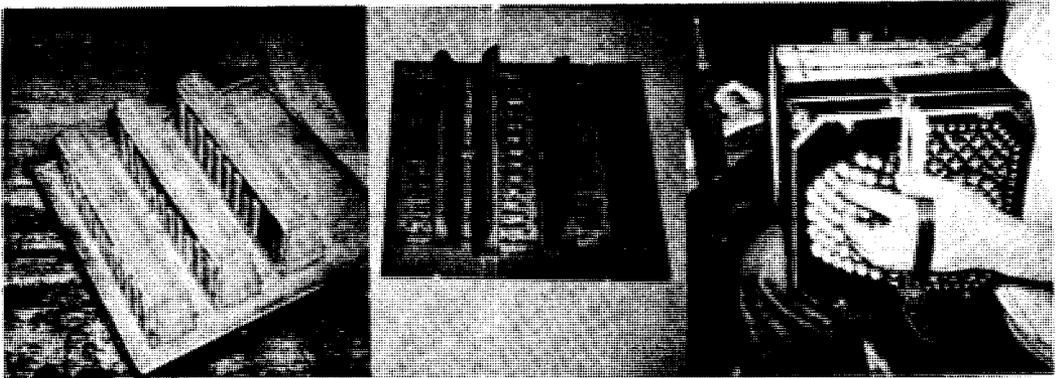
Bandoneón



Acordeón a botones
("verdulera")

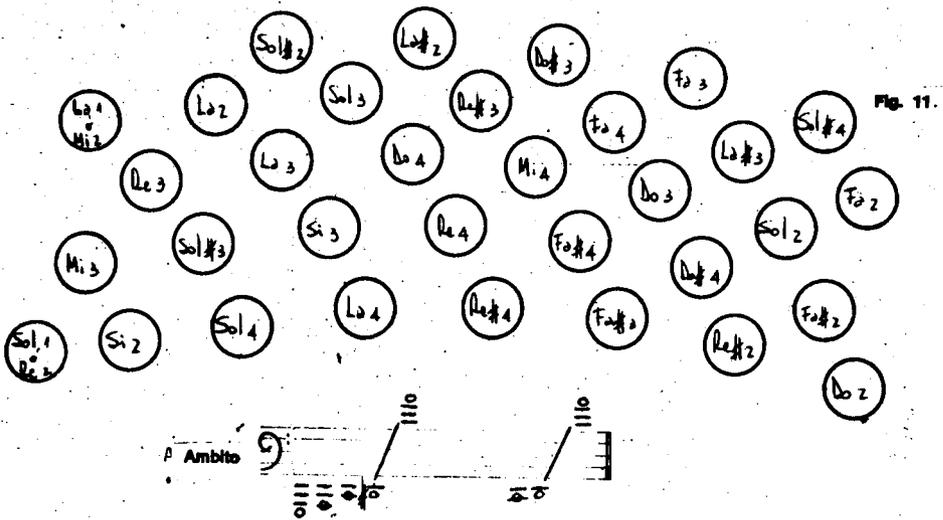
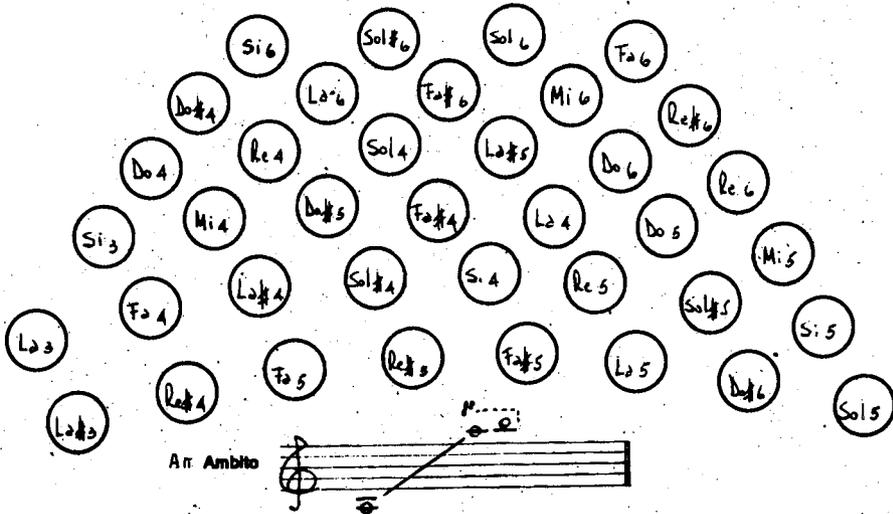


Acordeón a piano



BANDONEON DIATONICO

Gráfico de los teclados abriendo el fuelle y ámbito



car: 38 del lado derecho y 33 del lado izquierdo⁹.

Las cajas armónicas están construidas, por lo común, en madera de haya, pino o caoba, enchapadas en maderas finas como el jacarandá, el ébano o el abedul. Los marcos que componen las cajas son de base cuadrada, de 24 cm de lado y 6.5 cm de profundidad; y las tapas, también de base cuadrada con las mismas medidas de lado y 4,5 cm de profundidad. La tapa y el marco se fijan entre sí por medio de tornillos "palomita", cuatro del lado derecho y tres del izquierdo (fig. 2). Los ángulos de las cajas terminan ochavados, llevando en la mayoría de los casos una lira metálica como adorno. La terminación de la caja se realiza mediante un varillado metálico de color plateado, pudiendo tener también incrustaciones de nácar.

La entrada y salida de aire se efectúa por unas perforaciones que tiene la tapa, junto a la botonera, las cuales forman guardas geométricas y actúan a la vez como elemento decorativo. Aparecen cubiertas en la parte interior por una tela muy fina que no deja ver dentro del instrumento, pero que en nada dificulta la circulación del aire.

La correa que está en la mitad de la tapa tiene hebillas que permiten ajustarla a la mano del ejecutante.

En la parte posterior de la tapa armónica se emplazan, en el lado derecho, 8 peines: 3 verticales, 3 horizontales y 2 pequeños implantados en los ángulos superiores (fig. 8), y en el izquierdo, 6 peines, todos verticales, que descansan sobre caballetes (fig. 9). El material con que se construyen los peines es una aleación de zinc y antimonio o de aluminio, siendo los primeros los de mejor calidad. La tapa armónica y los caballetes son de madera de pino. Las lengüetas son de acero.

El fuelle está construido con cartón plegado, revestido de papel, generalmente en colores oscuros, aunque los hay muy coloridos, reforzado por cuerina en los cantos de los pliegues y, a veces, por un varillado metálico. El fuelle está dividido por dos marcos centrales en 3 sectores de 5 pliegues cada uno. Estos marcos están recubiertos por 4 chapas laterales y 4 esquineros

que los refuerzan y adornan al mismo tiempo. Los 4 lados de cartón que componen el fuelle están unidos entre sí por rinconeras de cuero. En la unión del fuelle con la caja hay también esquineros metálicos. La longitud del fuelle es de 12 cm cuando está cerrado y de 77 cm cuando está abierto en su máxima extensión.

C) Ejecución

Parecería que en sus orígenes germánicos el bandoneón se ejecutaba colgado del cuello con unas correas que se fijaban a los marcos del fuelle.

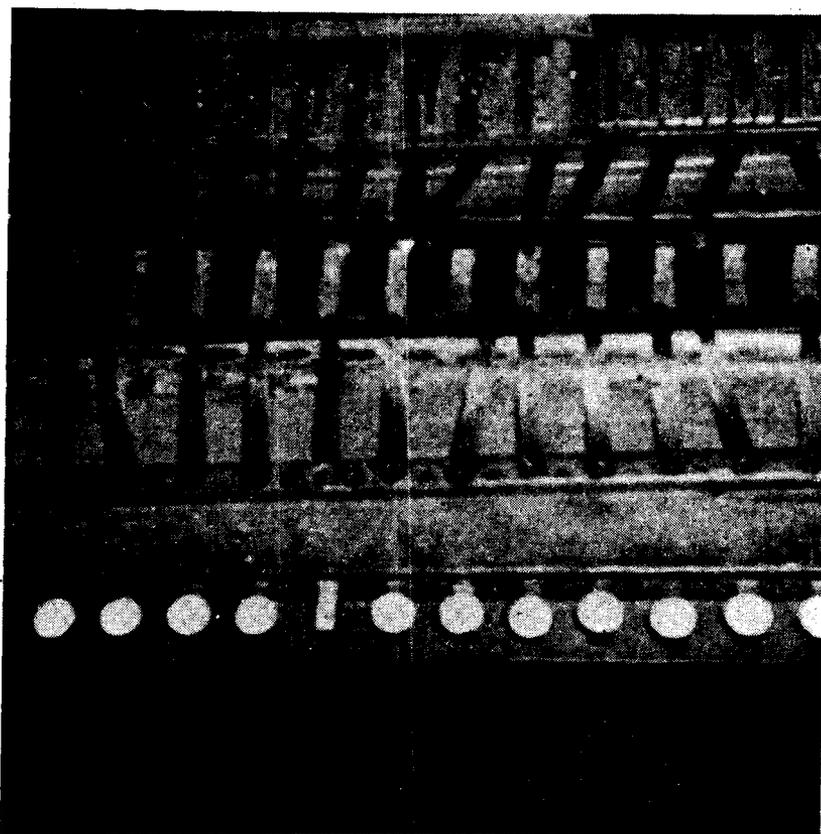
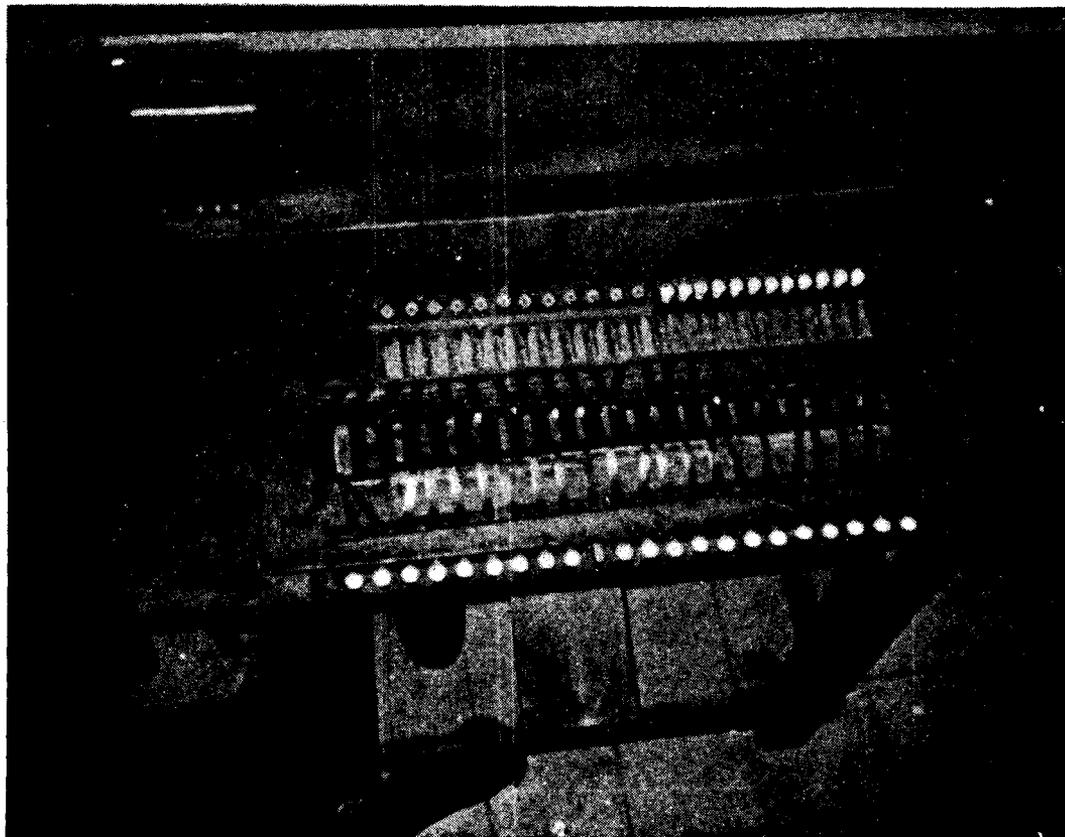
A medida que fue aumentando el número de teclas el instrumento se hizo más pesado, por lo cual fue más cómodo apoyarlo sobre ambas piernas del ejecutante sentado¹⁰. Algunos bandoneonistas de tango adoptaron la costumbre de apoyar sus dos pies sobre un banquito para levantar más sus rodillas.

Si bien la postura sentado ofrece mayor comodidad y facilidad de ejecución del instrumento, algunos bandoneonistas populares han adoptado últimamente la modalidad de ejecutar de pie, apoyando el instrumento sobre una de sus piernas semiflexionada, que descansa sobre una silla o banco alto¹¹.

D) Afinación

Para la afinación del bandoneón es necesario desarmarlo, con el objeto de acceder a las lengüetas que, como ya dijimos, se hallan en el interior de las cajas. Luego, el afinador toma las lengüetas, una por una, y, con la ayuda de una pequeña lima, las va puliendo hasta dar con la altura adecuada, que controla soplando sobre la lengüeta para hacerla sonar.

Existe un aparato ideado especialmente para la afinación de bandoneones, el Provino, cuyo basamento lo constituye un pequeño armonio con función de diapason (figs. 14 y 15). El mismo consiste en una hilera de lengüetas de bandoneón, afinadas, que se tomarán como referencia, con un teclado paralelo a las mismas que permite la entrada del aire, y una hilera de orifi-



cios, también con su teclado correspondiente, situados junto a cada una de las lengüetas. Al accionar, con un pedal, el fuelle que se halla debajo del aparato se hacen sonar, si se hallan apretadas las teclas correspondientes, los sonidos que se deseen. Al colocar la lengüeta que se va a afinar en el orificio respectivo, y apretando la tecla que le corresponde, se podrá comprobar si la misma se halla o no afinada; en caso de no estarlo, se procederá a buscar la afinación en forma manual, como explicamos anteriormente, repitiendo la operación tantas veces como fuera necesario hasta lograr el sonido buscado.

Si bien los afinadores conocen este aparato, la mayoría de ellos, dado su gran entrenamiento en este oficio, prefieren realizar la afinación valiéndose de sus propios oídos para efectuar el control.

DESARROLLO HISTORICO

A) Antecedentes

Por tratarse el bandoneón de un instrumento de lengüetas libres¹², debemos remontarnos, en cuanto a sus antecedentes históricos, al órgano de boca chino: el sheng.

El sheng aparece ya mencionado hacia el 1100 a.C., si bien el primer dato preciso de su existencia es una representación plástica del instrumento del año 551 de nuestra era¹³.

Consiste en un recipiente esférico, que sirve como depósito para el aire, y varios tubos. En principio, ese recipiente era una pequeña calabaza, sirviendo su cuello natural como embocadura y conducto para el aire. Actualmente se los hace de madera laqueada o de metal.

Los tubos son 13 o más cañas de bambú de distinto largo, que sobresalen hacia arriba del recipiente. Dentro del mismo, cada tubo tiene un orificio lateral cubierto por una delgada lengüeta de metal. Por fuera del depósito, cada tubo tiene un agujero para los dedos, que debe ser cerrado si se desea hacerlo sonar.

Este instrumento fue conocido y

adoptado en Persia hacia los siglos VI y VII. En el año 1170 el sheng fue llevado a Occidente. El músico Johan Wilde compró o recibió un sheng de San Petersburgo y aprendió a tocarlo. El físico Kratzenstein, de Copenhague, lo escuchó, examinó las lengüetas libres y sugirió al fabricante de órganos Kirsch-nigk, de San Petersburgo, que lo introdujera en el órgano. Este lo utilizó en su llaviórgano.

El primer órgano con tubos de lengüetas libres fue construido por el abate Georg Joseph Vogler, de Darmstadt, en 1792.

A fines del siglo XVIII la lengüeta libre comenzó a diseminarse rápidamente por Europa. Los fabricantes de órganos la aceptaron, y a principios del siglo XIX aparecieron nuevos instrumentos basados en este tipo de lengüetas, que formarían una nueva familia con tres grupos principales: 1) instrumentos de soplo, que alcanzaría su máxima expresión con la armónica de de boca; 2) instrumentos de teclado, con su mayor exponente en el armonio; y 3) instrumentos portátiles con fuelle, que darían como resultado las concertinas, el acordeón y el bandoneón.

Damos a continuación una pequeña lista con algunos de los instrumentos de lengüetas libres inventados en la primera mitad del siglo XIX¹⁴:

1) Instrumentos de soplo

- Windharmonika: inventada por A. Bohme (Duisburg, 1804).
- Neu Tschang (Nuevo Sheng): inventado por Reichstein a principios del S. XIX, inspirado en el sheng chino.
- Mundharmonika (Armónica de boca/Mundäoline/Aura): inventada por Christian Friedrich Buschmann (Berlín, 1821).
- Psallmelodikon: instrumento basado en el neu tschang, inventado por Weinrich (Heiligenstadt, 1828).
- Symphonium: inventado por Charles Wheatstone (Londres, 1829).
- Typotone: inventado por Pinsonnat de Amiens (París, 1829).
- Armónica Jaulin: perfeccionamiento del typotone, posiblemente inventado por Jaulin (París).

2) Instrumentos de teclado

- Organo Expresivo: inventado por Gabriel-Joseph Granié (París, 1810).
- Äoline: inventado por Bernhard Eschenbach (Königshofen, 1815).
- Physarmonika: inventada por Anton Häckl (Viena, 1818).
- Äolodikon: nombre dado a instrumentos derivados de la äoline por: Voit (Schweinfurt, 1818), por Van Raay (Amsterdam, 1825) y por Friedrich Sturm (Suhl, 1830).
- Armonio: inventado por Alexandre-François Debain (París, 1840).

3) Instrumentos portátiles con fuelle

- Handäoline: inventada por Christian Friedrich Ludwig Buschmann (Berlín, 1822).
- Akkordion (Acordeón): inventado por Cyril Demian, en colaboración con sus hijos Carl y Guido, sobre la base de la handäoline (Viena, 1829). Algunos imitadores dieron a este instrumento el nombre de handarmonika.
- Concertina inglesa: inventada por Charles Wheatstone (Londres, 1829).
- Concertina alemana: inventada por Carl Friedrich Uhlig (Chemnitz, 1835).
- Bandoneón: inventado por Heinrich Band (Krefeld, 1844).
- Acordeón a piano: inventado por Bouton (París, 1852).

Un instrumento que no entraría en ninguno de los tres grupos mencionados es el Melophone, con forma de hurdy-gurdy o guitarra grande. La mano izquierda del ejecutante acciona unas teclas que tiene el instrumento en el mango, que a su vez mueven unas zapatillas que liberan una serie de lengüetas libres colocadas en el interior de la caja armónica. La mano derecha moviliza el aire interno por medio de una palanca que se halla en la parte posterior de la caja.

B) Evolución posterior. Fabricación. Situación actual. Enseñanza.

Como ya dijimos, el bandoneón fue inventado por el músico Heinrich Band (de allí el nombre del instrumento) en Krefeld, en 1844, basándose en la concertina alemana.

En su orígenes el bandoneón se desarrolló dentro del ámbito folklórico, uti-

lizándose en las fiestas y reuniones de los campesinos alemanes. Esos bandoneones eran de menor tamaño que los actuales (unos 40 cm de fuelle), pero ya a principios de siglo habían adquirido sus medidas definitivas.

La fabricación en mayor escala comenzó hacia 1860/65. Por esa misma época el bandoneón pasó a la Argentina¹⁵.

Mientras en su país de origen el bandoneón mantuvo su lugar, junto al acordeón, en la música folklórica, sin adquirir mayor relevancia, en la Argentina el instrumento fue tomando impulso lentamente, como consecuencia de su incorporación en los grupos musicales que amenizaban los bailes en los salones de fines del siglo XIX y principios del XX. Estos grupos fueron paulatinamente limitando su repertorio hacia una especie musical naciente: el tango, que posteriormente adoptó al bandoneón como instrumento imprescindible¹⁶.

Las fábricas de bandoneones más importantes, en la primera mitad de este siglo, fueron las de Alfred Arnold (que produjo los bandoneones AA) y la de Ernst Ludwig Arnold (bandoneones ELA), ambas situadas en el actual territorio de Alemania Democrática. Después de la Segunda Guerra Mundial la producción de bandoneones disminuyó notablemente, hasta detenerse unos años más tarde.

En 1961 el hijo de Alfred Arnold abandonó Alemania Oriental y fundó una nueva firma en Obertshausen, cerca de Offenbach/Frankfurt (Alemania Federal) y fabricó bandoneones hasta 1970, si bien éstos no alcanzaron la calidad de los AA fabricados por su padre. En 1971 el último propietario de la firma, Arno Arnold, murió, y ésta fue liquidada.

En el año 1976 el señor Georg Bauer, fabricante de instrumentos de Trebgast, compró la firma y comenzó una nueva producción de bandoneones¹⁷.

Respecto de la difusión del instrumento, diremos que hacia 1945 el músico argentino Alejandro Barletta abrió una nueva posibilidad al bandoneón, incorporándolo en el ámbito de la música académica. Este músico, que adquirió un gran dominio técnico del instrumen-

to, comenzó ejecutando obras originales para órgano o piano (haciendo algunas modificaciones de transcripción cuando era necesario). Posteriormente, él mismo y otros compositores escribieron obras dedicadas específicamente al bandoneón, llegando a existir en actualidad un importante número de ellas¹⁸.

Los pasos de Barletta fueron seguidos por pocas personas. Podemos mencionar como más relevantes, además de él, a René Marino Rivero —uruguayo, discípulo de Barletta— y a Karl Oriwohl, de Berlín.

En el terreno de la música popular, en la Argentina, el bandoneón mantuvo su lugar indiscutido en las orquestas de tango, incursionando en algunos casos en otras especies musicales urbanas e, inclusive, en algunas especies folklóricas.

Como consecuencia de la gran difusión que ha tenido el tango en el Japón en los últimos años, el bandoneón pasó a ese país, y existen en la actualidad numerosos bandoneonistas japoneses que ejecutan en orquestas de tango, constituidas a la manera de las argentinas. Al cierre de este trabajo no ha podido establecerse si existen fábricas de bandoneones en el Japón.

En cuanto a la enseñanza, podemos decir que en los orígenes germánicos existían métodos de lectura por cifras que utilizaban algunos marineros y campesinos para aprender a tocar el bandoneón. Estos métodos pasaron a la Argentina junto con el instrumento y los músicos populares argentinos los adoptaron.

La enseñanza en la Argentina, durante la primera parte del siglo, se impartía en improvisados conservatorios de bandoneón, a cargo de bandoneonistas de tango que habían adquirido un mayor dominio del instrumento. Algunos de estos "maestros" llegaron inclusive a escribir métodos propios de lectura por cifras.

En cuanto a la enseñanza académica del instrumento, el Conservatorio Municipal de Buenos Aires dicta, desde 1950 aproximadamente, cursos regulares de bandoneón, con métodos creados especialmente para la cátedra por Alejandro

Barletta y algunos de sus discípulos. A pesar de esto, la mayoría de los músicos argentinos interesados en tocar el bandoneón prefieren aprender con profesores particulares, que generalmente provienen del ámbito popular.

Hacia 1942 el músico alemán Ernst Kusserow (creador de un tipo de bandoneones¹⁹) creó la cátedra de bandoneón en el Conservatorio de Berlín, pero dentro del grupo de los instrumentos populares. Desde hace ya bastante tiempo, esa cátedra ha dejado de funcionar.

CONCLUSIONES

Para finalizar hemos creído propicio hacer algunas reflexiones respecto del tema que nos ha ocupado hasta aquí.

El bandoneón es uno de los tantos instrumentos inventados en la primera mitad del siglo XIX. Dichos instrumentos han corrido diversas suertes: algunos han desaparecido por completo, otros han pasado al campo de la música académica y un tercer grupo, en el que se encontraría el bandoneón, se ha mantenido en el de la música popular.

Es curioso notar que un instrumento que en sus comienzos se desarrolló en el ámbito folklórico en Alemania, luego, al pasar a la Argentina, lo haya hecho en el de la música popular urbana, a la cual se ha mantenido fiel hasta hoy, a pesar de los intentos de algunos músicos académicos por sacarlo de ese sitio y hacerlo trascender internacionalmente con repertorios de mayores pretensiones.

El bandoneón es un instrumento que en la Argentina tiene una gran aceptación, pero que, sin embargo, parece haber alcanzado ya su máxima expresión y haber comenzado, desde hace algunos años, un estancamiento que podría llevarlo a la decadencia y su posterior desaparición.

En Alemania esa decadencia parece haber comenzado. En el año 1930 había allí 15.000 bandoneonistas organizados en 70 asociaciones, de las cuales sólo quedan 10. El promedio de edad de los bandoneonistas que existen es de alrededor de 70 años. Hacia 1930 había dos

revistas mensuales dedicadas al instrumento; actualmente no queda ninguna. Con todo esto parece confirmarse lo dicho anteriormente.

En la Argentina existen sólo tres o cuatro personas dedicadas a afinar y reparar bandoneones; en Alemania es casi imposible lograr una afinación o reparación. La fabricación de bandoneones se encuentra en un estado totalmente precario; existe una sola fábrica que apenas puede producir algunos bandoneones y piezas de repuesto.

De lo dicho aquí se podría deducir que, si todo sigue el mismo camino, el bandoneón, un instrumento que alcanzó una gran difusión y popularidad en la Argentina, llegando a resultar un elemento imprescindible para la música de tango, está condenado a la desaparición definitiva.

NOTAS

1. Desde el punto de vista de la clasificación de instrumentos de Hornbostel - Sachs el bandoneón es un aerófono libre de interrupción, autófono o de lengüetas libres en juegos, con teclado (412.132.8).
2. El nombre corresponde a Ernst Kusserow, creador del sistema.
3. A los efectos de indicar las alturas absolutas se ha tomado este sonido: ♯



como Do 1.

4. De este tipo hablaremos especialmente en el punto siguiente, al referirnos al bandoneón utilizado en la Argentina. Nótese que el nombre nada tiene que ver con las posi-

bilidades reales del instrumento, pues en este sentido todos son cromáticos.

5. El acordeón a botones es conocido vulgarmente en la Argentina como "verdulera".
6. La concertina alemana mide aproximadamente 12 cm. por lado contra los 25/30 cm. por lado que mide el bandoneón.
7. Ver Marcuse, Sibyl. "Musical Instruments". New York, Norton Library, 1975, pág. 34.
8. Algunos organistas han llegado a confundirlo, al ser ejecutado en una iglesia, con un órgano barroco.
9. Existen instrumentos con mayor o menor número de teclas.
10. Los instrumentistas suelen colocar un paño sobre sus piernas para no arruinar su vestimenta.
11. Dado que los bandoneonistas populares tocan únicamente abriendo el fuelle pueden hacerlo de esta manera, ya que esto sería imposible para la ejecución de obras con una mayor exigencia técnica, donde es necesario utilizar el fuelle, abriéndolo y cerrándolo en toda su capacidad.
12. La lengüeta libre consiste en una lámina de metal o caña que vibra libremente a través de un orificio, apenas algo más grande que ella, hacia uno y otro lado de su punto de reposo.
13. Museo de la Universidad de Filadelfia.
14. Para una mayor información sobre estos instrumentos consultar nuestra bibliografía.
15. Parecería que fue traído por el marinero irlandés Tomas Mur.
16. Para una mayor información sobre los primeros años del tango ver: Ceñal, Néstor R.; Cuello, Inés; Novati, Jorge; Ruiz, Irma. Antología del Tango Rioplatense Vol. I. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1980.
17. La producción de esta firma en la actualidad es todavía muy pequeña, dedicándose principalmente a la fabricación de piezas de repuesto.
18. Ver apéndice, pág. 104.
19. Ver pág. 92.

A P E N D I C E

MUSICA SUPERIOR¹ ESCRITAORIGINALMENTE PARA EL BANDONEON²

Obras para Bandoneón solo

- ABSIL, Jean
— Tres piezas (1964).
- ALEMAN, Eduardo
— Itaparica (1972).
- BACARISE, Salvador
— Sonatina, Op. 113 (1960).
- BALADA, Leonardo
— Minis 5.
— Geometría 3.
- BARLETTA, Alejandro
— Cactáceas.
— Cantos de amor cósmicos.
— Cinco caprichos.
— Cinco danzas argentinas.
— Cinco danzas en torno a la luna.
— Diez danzas para Peticho.
— Tres danzas para una mona ilustrada.
— Tres danzas para una primavera.
— Tres elípticas.
— Homenaje a Scarlatti.
— Cinco íntimas.
— El joven bandoneonista. Album de 15 obras.
— Luna 1 y 2.
— Tres movimientos de tango.
— Tres nuevos preludios cósmicos.
— El pequeño bandoneonista. Album de 20 obras.
— Siete preludios.
— Cinco preludios cósmicos.
— Suite infantil Nº 1.
— Suite infantil Nº 2.
— Suite infantil Nº 3.
— 24 tangos de cámara.
— Tres tangos para jugar.
- BAUTISTA, Julián
— Pequeño preludio y fuga (1948).
- CALE OTERO, Francisco
— Apuntes (1962).
- CAMPS, Pompeyo
— Tema con variaciones (1962).
- CASTRO, Juan José
— Sonatina campestre (1948).
- DIANDA, Hilda
— Figuras sonoras (1962).
- FERRARI, Giorgio
— Divertimento (1962).
- GARCIA ACEVEDO, Mario
— Tres preludios (1956).

- GRAMATGES, Harold
— Toccata (1960).
- KOC, Marcelo
— Preludio y Allegro.
- KRICKERBERG, Dieter
— Nostalgia. Variaciones para bandoneón.
— Andante para bandoneón.
- LABROUVE, Jorge
— Barlettianas (1972).
- LEON, Argenliers
— Sonata (1958).
- MAIZTEGUI, Isidro
— Dos piezas (1964).
- MARAGNO, Virtu
— Preludio y fuga (1954).
- MORROW, Charles
— The Rescals (1968).
- NAUMANN, Ernstguido
— Fuga para bandoneón.
— Ostinato, Canon y Vals.
— Necesaria.
— Seta sonatinas (1956).
— Suite en Re para bandoneón.
- ORIWOL, Karl
— Bandonion Traume.
- PICCHI, Silvano
— Bandoneónicas (1971).
- PLAZA, Juan Bautista
— Pequeña ofrenda lírica.
- RIVERO, René Marino
— Danzas.
- RODRIGO, Joaquín
— Moto perpetuo (1960).
- SALAS, Juan O.
— Pequeña suite (1952).
- UGARTE, Flora
— Sonatina norteña (1956).

Obras de Cámara con Bandoneón

- BARLETTA, Alejandro
— Argentina 1 a 5, para violín y bandoneón.
— Argentina 6 a 10, para violín, violoncelo y bandoneón.
— Tres canciones, para contralto con acompañamiento de bandoneón.
— Cinco canciones, para soprano con acompañamiento de bandoneón.
— Mars 1 a 3, para bandoneón, violín, viola, violoncelo, flauta, oboe, clarinete y percusión.
— Música cósmica, para violín y bandoneón.
— Música para violín y bandoneón. Pequeña suite clásica.
— Pirandelliana, para bandoneón y cuarteto de cuerdas.
— Venus 4 a 6, para violín y bandoneón.
— Venus 7 a 9, para violoncelo y bandoneón.
— Venus 11 y 12, para bandoneón y cuarteto de cuerdas.
— Venus 16 a 18, para flauta, bandoneón y a percusión.
— Trío, para violín, violoncelo y bandoneón.
- JUAREZ, Manuel
— Condensaciones 2, para bandoneón y cuarteto de cuerdas (1971).
- KOC, Marcelo
— Música para violín y bandoneón (1974).
- KUNNERT, Rolf
— Contrastes, para bandoneón y percusión (1972).

¹ A falta de una terminología que nos pareciera más adecuada, nos hemos remitido a la utilizada por Carlos Vega en su obra "La Ciencia del Folklore", para identificar a aquellos fenómenos musicales que han sido producto de una mayor especulación intelectual.

² La lista que damos no corresponde al total de la Música Superior escrita para el bandoneón, sino sólo aquella que se ha localizado hasta el momento. Dado que no conocemos el año de creación de todas las obras, las mismas han sido ordenadas alfabéticamente.

- PICCHI, Silvano
— **Nonetto.**
- SANDER, Peter
— **Road to Freedom**, para flauta, bandoneón y percusión (1977).
- SCHRÖEDER, Hanning
— **Música para bandoneón, viola y xilofón** (1972).
- STEFFEN, Wolfgang
— **Trilogy 1975**, para flauta, bandoneón y percusión (1975).

Obras para Bandoneón y Orquesta

- BALADA, Leonardo
— **Concierto para bandoneón y orquesta** (1969).
- BARLETTA, Alejandro
— **Argentina 11 a 15**, para bandoneón y orquesta de cámara.
— **Concierto del sur**, para bandoneón y orquesta.
— **Tres danzas para 2 bandoneones y orquesta.**
— **Júpiter 1 a 3**, para bandoneón y orquesta (1973).
— **Júpiter 4 a 7**, para 2 bandoneones y orquesta (1974).
- CAAMAÑO, Roberto
— **Concierto para bandoneón y orquesta**, Op. 19 (1954).
- CAMPS, Pompeyo
— **Divertimento para bandoneón y orquesta de cámara.**
- FERRARI, Giorgio
— **Divertimento concertante**, para bandoneón y orquesta de cámara.
- PIAZZOLLA, Astor
— **Concierto para bandoneón, orquesta de cuerdas y percusión.**
— **Suite Punta del Este**, para bandoneón y conjunto instrumental.
— **Tres tangos**, para bandoneón, orquesta de cuerdas, piano, arpa y percusión.

- RIVERO, René Marino
— **Concierto para bandoneón y orquesta.**
- SANTORSOLA Guido
— **Sonoridades 1976.** Concierto para 2 bandoneones, orquesta y percusión (1976).

BIBLIOGRAFIA

- APEL, Willi: **Harvard Dictionary of Music.** Harvard University Press, 1979.
- Catálogo del Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz, Musikinstrumenten-Museum.** Eine Einführung, Berlin, 1978.
- DIAGRAM GROUP: **Musical Instruments of the World.** New York, Bantam Edition, 1978.
- MARCUSE, Sibyl: **Musical Instruments.** New York, The Norton Library, 1975.
- New Grove Dictionary of Music and Musicians, The.** Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan Publishers Limited, 1980.
- SACHS, Curt: **Historia Universal de los Instrumentos Musicales.** Buenos Aires, Centurión, 1947.
- TINTORI, Giampiero: **Gli Strumenti Musicale.** Torino, Unione Tipografico - Editrice Torinese, 1976.
- ZUCCHI, Oscar D.; ERNIE, Héctor; SIERRA, Luis Adolfo: **La Historia del Tango. El bandoneón.** Buenos Aires, Corregidor, 1977.

OTRAS FUENTES

- Correspondencia personal con el bandoneonista Karl Oriwohl, de Berlín.
- Correspondencia personal con Georg Bauer, fabricante de bandoneones de Trebgast (Alemania Federal).
- Entrevistas personales con el bandoneonista Alejandro Barletta.
- Entrevistas personales con Raúl Castelli, estudioso de la música popular.
- Entrevistas personales con Ricardo Romoaldi, afinador y reparador de bandoneones.



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

TITULOS QUE OTORGA:

- **Licenciado en Música, especialidad Composición.**
- **Licenciado en Música, especialidad Musicología.**
- **Profesor Superior de Música, especialidad Composición.**
- **Profesor Superior de Música, especialidad Musicología.**
- **Profesor Superior de Música, especialidad Rítmica musical.**
- **Doctor en Música, especialidad Musicología.**

Los títulos que otorga la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Licenciatura, Profesorado y Doctorado están reconocidos por el Estado.

El campo profesional abierto a los graduados abarca la creación musical, la investigación musicológica en sus diversas áreas (histórica, etnomusicológica, folklórica), la crítica musical y la docencia en todos los niveles según las correspondientes especialidades.

DEPARTAMENTO DE INGRESO

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

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

CURSOS DE EXTENSION CULTURAL Y DE POST-GRADO

La Facultad realiza anualmente cursos abiertos de Extensión Cultural y de Post-Grado, otorgando certificados reconocidos por el Ministerio de Cultura y Educación.

**Es'e libro se terminó de imprimir
el 3 de enero de 1983, en los
Talleres de Artes Gráficas Negri
S.R.L., Chacabuco 1038, Buenos
Aires, República Argentina.**