

REVISTA DEL INSTITUTO DE
INVESTIGACION MUSICOLOGICA

"CARLOS VEGA"



UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA
SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES

RECTOR: MONS. GUILLERMO BLANCO

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

DECANO: MTR. ROBERTO CAAMAÑO

INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA
"CARLOS VEGA"

DIRECTOR: DRA. CARMEN GARCIA MUÑOZ

Humberto I 656 (1103) Buenos Aires

República Argentina

Revista del Instituto de
Investigación Musicológica
"Carlos Vega"

N° 12 - 1992

Consejo de Redacción:
Dra. Carmen García Muñoz
Lic. Néstor Ramón Ceñal

- 1 *Preludio*
- 3 *Carta abierta al Prof. Carlos Vega*
YOLANDA VELO
- 5 *Lauro Ayestarán*
C.G.M.
- 7 *Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos*
(2a. parte)
IRMA RUIZ
- 29 *El agrupamiento de compases. Contribución al estudio de*
sus fundamentos y aplicaciones.
GUILLERMO SCARABINO
- 69 *Los "Salve Regina" del Archivo Musical de Chiquitos:*
Una prueba piloto para la exploración del repertorio.
LEONARDO WAISMAN
- 87 *El siglo XVIII frente a la Edad Media: Feijóo y Torres*
Villarroel.
DINKO CVITANOVIC
- 111 *Los instrumentos musicales del Museo "Dr. Eduardo*
Casanova" de Tilcara, Jujuy.
HECTOR GOYENA
- 137 *Juan José Castro.*
CARMEN GARCIA MUÑOZ
- 153 *La Musicología Hispanoamericana: hoy*
C.G.M.
- 155 *La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango*
como especie de música popular urbana.
OMAR GARCIA BRUNELLI

PRELUDIO

En este número se reúnen trabajos de distintas especialidades -tal como es nuestro objetivo- y tenemos el honor y el gusto de recibir nuevos colaboradores y de reencontrar antiguos amigos.

Dinko Cvitanovic es investigador en el Gabinete de Estudios Hispánicos del Departamento de Humanidades de la Universidad del Sur; el Dr. Leonardo Waisman desarrolla su actividad en la Universidad Nacional de Córdoba y es investigador del CONICET; la Lic. Irma Ruiz, Jefa de la División Científico-Técnica del Instituto Nacional de Musicología e investigadora del CONICET, nos acompaña con la segunda parte de sus "preocupaciones" etnomusicológicas; el Lic. Héctor Goyena y el Mtro. Guillermo Scarabino son profesores de la Facultad; la Lic. Yolanda Velo desarrolla su actividad a través del CONICET; el Lic. Omar Garcia Brunelli fue el ganador, con el trabajo que se publica, del Concurso de Musicología -en el rubro Música popular- organizado por este Instituto, con el apoyo de la Fundación Antorchas, en 1988.

A todos nuestra gratitud por su valioso aporte.

LA DIRECCIÓN

CARTA ABIERTA AL PROF. CARLOS VEGA

Estimado maestro

Permítame que vuelva a llamarlo así, como en aquel año de 1965, cuando por última vez dictó clases en la Facultad de Música de la U.C.A.. Era entonces un tratamiento de cortesía propio del ámbito de una actividad musical, pero -aunque sabíamos que nos encontrábamos frente a una gran personalidad, a un estudioso e investigador- es hoy, pasados ya más de 27 años cuando el término *maestro*, a Ud. referido, cobra su más precisa significación.

Evoco sus clases, su excelente oratoria y su histrionismo en el aula, ante alumnos que lo seguíamos con interés y atención, aunque percibíamos algún egocentrismo y cierta falta de objetividad en la valoración de otras posiciones teóricas... Pero lo más importante no es esto, sino el que cada vez sea mayor el reconocimiento a su actitud docente profundamente formadora, que se ponía de manifiesto con más intensidad en el campo, durante los trabajos de investigación que Ud. realizaba y en los que nos permitía acompañarlo. Allí, sus alumnos parecíamos participar de las antiguas escuelas de artesanos: aprendimos viéndolo hacer y haciendo *con Ud.* todas y cada una de las tareas en un clima de trabajo y cordialidad. No se necesitaban explicaciones; "vivíamos" su metodología y sus técnicas en lo que hoy considero uno de los mayores legados que un profesor puede brindar: desinteresadamente y sin mezquindades, permitir a sus alumnos participar en algunos aspectos de su labor de investigación. Su actitud puede ser considerada un modelo.

Hoy somos conscientes de nuestros sentimientos contradictorios hacia Ud.; a medida que pasan los años, por un lado nos atrevemos a criticarlo más, mientras que, al mismo tiempo, más lo admiramos. Su obra es bibliografía básica e imprescindible que en su conjunto no ha sido superada; su terminología y sus clasificaciones son utilizadas aun cuando en algunos aspectos no responden a la realidad actual. Nadie ha aportado hasta hoy una propuesta global más coherente. Los que fueran los entretelones de su obra, sus ficheros, son consultados

periódicamente: ¡cientos de registros manuscritos, cuidadosamente organizados sin ayuda de computadoras! Releemos los apuntes de sus cuadernos de viajes, donde apreciamos facetas virtualmente desconocidas, no sólo en lo que respecta al aspecto formal de sus descripciones - correctas y hábiles aún en la redacción espontánea- sino porque nos revelan cuáles fueron sus focos de interés. Junto a las observaciones específicamente musicales, elaboradas luego en sus publicaciones especializadas, figuran una importante cantidad de páginas destinadas a consignar aspectos generales del lugar que visitaba, referencias a la vida cotidiana, los informantes, la arquitectura, las celebraciones, las costumbres, a veces ilustradas con dibujos. Es curioso que en su obra no haya integrado referencias a estos datos, que lo muestran como un observador interesado en el contexto de las manifestaciones musicales.

Querido maestro: por todo esto, por la admiración que siento también frente a las muestras innegables de su capacidad de trabajo, de su permanente deseo de superación, de su talento como organizador, de su tesón frente a la burocracia y a la incomprensión, de su apasionamiento en la tarea intelectual, y con la plena consciencia del honor que significa haber sido su discípula, quiero transmitirle hoy lo que no pude decirle hace años: gracias.

Yolanda M. Velo
Buenos Aires, marzo 1993

LAURO AYESTARAN (Montevideo, 9-VII-1913; 22-VII-1966)

En 1941 publicó Ayestarán su primer y precursor libro sobre Domenico Zipoli y dos años después inicia la recolección sistemática del folklore musical en el Uruguay para el Museo Histórico Nacional. En 1946, cuando se crea la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, es designado Profesor de Investigación Musical; tiene también preponderante acción en el Conservatorio Nacional oriental y dirige los programas radiofónicos del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica). En la Universidad organiza la Licenciatura en Musicología y -ya sobre el final de su vida- el Departamento de Investigaciones Musicales.

En la Argentina -mientras tanto- se crea en 1960 en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, dependiente de la Universidad Católica, la carrera de Musicología. El Decano, Mtro. Alberto Ginastera, encomienda a Ayestarán la planificación de los estudios y los contenidos programáticos. Se constituye así la primera Licenciatura y Profesorado de Musicología en el país y se establecen las condiciones para el doctorado posterior. Ayestarán tomó a su cargo las asignaturas específicas e inició una tarea lenta y difícil: despertar vocaciones e inquietudes por una disciplina cultivada por pocos investigadores aislados.

A esta múltiple actividad se suman sus viajes al exterior, representando a su país en Congresos y Conferencias y sus cargos académicos (Miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, de la Academia Brasileira de Música de Rio de Janeiro, del International Folk Music Council de Londres, de la Asociación Española de Etnología y Folklore de Madrid, de la Sociedad Mexicana de Folklore, de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la Sociedad Internacional de Musicología de Basilea, Suiza, Miembro de Número del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay).

Su trabajo como investigador no se circunscribió sólo al campo de la Folkmusicología, para la que dejó 30.000 fichas de estudio y más de 3.000 grabaciones de campo en el Museo Histórico. Incursiona en la música popular urbana, como en el estudio sobre Carlos Gardel, en la recolección y pautación de las tradicionales "llamadas" de los tamborileros en el período de carnaval y en el análisis comparativo y ordenamiento metodológico del cancionero infantil del Uruguay.

En el campo de la Musicología Histórica se destaca el precioso volumen inicial de la Historia de la música en el Uruguay (1951), que tanto material aporta para nuestra propia historia.

Ayestarán se interesó también por el pasado musical de América, su certera intuición lo lleva a la monografía premonitoria sobre Zipoli en 1941 (Domenico Zipoli. El gran compositor romano de 1700 en el Rio de la Plata), que encontró su confirmación histórica veinte años más tarde (Domenico Zipoli. Vida y obra, 1962). Por ese mismo camino y al llegar a sus manos un grupo de manuscritos coloniales de la Iglesia de San Felipe Neri de Sucre (Bolivia), penetró en ese mundo sonoro e hizo participar de él a sus discípulos en clases y conferencias. Cabría rememorar el trabajo presentado en la Primera Conferencia Interamericana de Musicología realizada en Washington en 1963, donde llevó transcripciones de sus alumnos de la Facultad argentina y la disertación que efectuó en el Centro de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella el 30 de julio de 1964, en la que por primera vez en el país se escucharon obras de ese período. El 14 de noviembre de 1965 prologó con una conferencia la prueba fehaciente de su dedicación de tantos años: el estreno en Buenos Aires de la Misa en Fa de Zipoli.*

Esta actividad múltiple, enmarcada en un profesionalismo severo y sin concesiones, signó su vida. Y todo ese "hacer" en la ardua y hermosa disciplina elegida, ese amor y ese respeto profundo por su tarea, lo transmitió a sus discípulos de una manera fluída, contagiando su entusiasmo y su interés. Quienes fuimos sus alumnos recordamos y revivimos su palabra agil y clara, su mente lúcida, ordenada, su fervor exaltando América, su gente, su música, y la sugestiva insistencia en adentrarnos en su presente y su pasado. La musicología argentina le debe su organización universitaria.

El verdadero maestro no es el que instruye sino aquel que es en sí mismo el ejemplo vivo de su palabra. Y su ejemplo, su profesión vivida en plenitud y en entrega, esa generosa manera de dar con amor, con alegría y con inteligencia, es lo que nos ha dejado. Su vida, su obra, su imagen, permanecen vigentes en los dos países que tanto quiso.

C.G.M.

- . - . -

* No se engañó tampoco al escribir en el mencionado libro sobre Zipoli de 1962: "No obstante, el capítulo sobre Zipoli no está clausurado: recién ahora la investigación está dando sus frutos más insospechados e impresionantes que habrán, sin embargo, al confrontarse con nuevos esclarecimientos, de ratificarse o rectificarse". Los trabajos actuales en la zona chiquitana de Bolivia le dan la razón.

VIEJAS Y NUEVAS PREOCUPACIONES DE LOS ETNOMUSICOLOGOS *

(2a parte) ¹

IRMA RUIZ

El replanteo del plan inicial tiene dos objetivos: salvar algunas omisiones del período anterior² y dar una visión global de los estudios basados en los *estilos* musicales, que hemos reunido bajo el rótulo de "el enfoque comparativo". El nacimiento temprano de este enfoque, su importancia en la década del '30, su permanencia -si bien discontinua-, y su revitalización por Alan Lomax en la década del '60 -aunque con fines radicalmente diferentes-, lo convierte en un caso ilustrativo del devenir de la etnomusicología. Por una parte, se presenta como un nexo entre el antes y el después de la conflagración, ligado al éxodo de destacados etnomusicólogos que provocó el nazismo ya en sus comienzos, y que fue desplazando el núcleo de la actividad desde Berlín hacia los EEUU de Norteamérica. Desde otro ángulo, permite apreciar la escisión entre ambos períodos, en cuanto a un hecho fundamental: la problemática del primero estaba focalizada en el análisis del texto musical, es decir, del producto sonoro de los eventos musicales; la del segundo, aspira a analizar el texto, el contexto y la relación entre ambos, aunque, como se verá, existen grandes dificultades para alcanzar este importante objetivo.

- . . . - . . . -

* En la primera parte del artículo, publicada en el n^o 10 de esta Revista, prometimos una segunda que abarcaría desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta el presente. El replanteo del contenido llevó a retomar la exposición en la década del '30, lo que hizo necesaria una nueva partición, a fin de no incurrir en una excesiva superficialidad habida cuenta del espacio disponible. Por consiguiente, en el n^o 14 se incluirá la tercera y última parte.

El enfoque comparativo.

A comienzos del siglo XX, Erich von Hornbostel sentó las bases de la comparación de la música entre las más diversas culturas, con la propuesta de un método de descripción y análisis más o menos aplicable a todas ellas, tarea que desarrollaría y perfeccionaría posteriormente su discípulo más notable, George Herzog, desde su exilio norteamericano.

Sin embargo, para poder efectuar la comparación, basada en este caso en la descripción estilística, Herzog comenzó por describir culturas musicales particulares, enfoque muy caro a las ideas del antropólogo Franz Boas, que influyó en forma directa sobre él. Boas, en su rechazo de las especulaciones excesivas de evolucionistas y difusionistas y en procura de un equilibrio entre las perspectivas particularizadora y generalizadora, y de un mayor rigor científico, llevó a sus extremos la exigencia de un intensivo y cuidadoso trabajo de campo que permitiera reconstruir las historias propias de cada cultura, a fin de que la tarea comparativa se llegara a realizar con bases sólidas a partir de los datos empíricos (véase Harris 1978: 218-275). Su influencia en la etnomusicología no sólo se debió al peso de su labor científica, sino también a que advirtió desde un principio la importancia del estudio de las diversas expresiones musicales, en razón de su contenido antropológico. Herzog profundizó gradualmente el estudio comparado de los estilos musicales, cuya primera etapa consistió en agregar parámetros a ser tenidos en cuenta en la descripción y análisis.

Algunos de los títulos de diversos autores como *Musical Styles of North America* (Herzog 1928); *Form in Primitive Music* (Roberts 1933); *Musical Areas of Aboriginal North American Indians* (Roberts 1936); *A comparison of Pueblo and Pima musical styles* (Herzog 1938); *North American Indian Musical Styles* (Nettl 1954), que abarcan casi tres décadas, son ilustrativos de la expansión y permanencia de esta corriente descriptivo-estilística con fines comparativos, liderada en un comienzo por Herzog y Helen Roberts. A ésta se debe la técnica basada en las listas de rasgos estilísticos, cuya ausencia o presencia en determinados géneros musicales permi-

tía agruparlos a fin de establecer tipologías que facilitarían la comparación y permitieran trazar áreas musicales. Si se tiene en cuenta la aplicación de dicha técnica en la cartografía etnomusicológica, se extiende más aún el lapso antedicho (Collaer 1958; 1960; Nettl 1960).

Pero dentro de esta corriente descriptiva, fue Herzog el que advirtió -aunque él mismo no llegó a hacerlo efectivo-, que las clasificaciones no debían constituir un fin en sí mismas, sino sólo un primer paso hacia una comprensión más profunda, pues era menester interpretarlas dentro del contexto de la cultura correspondiente. Su aporte a la etnomusicología, sin duda importante, estuvo basado en cuatro preocupaciones principales, según Boilès-Nattiez (1977: 34-35): la descripción estilística, los lazos entre lingüística y etnomusicología, la actividad crítica y el desarrollo de tipologías.

En la enumeración de títulos precedente, se puede observar la referencia a la primera obra de Bruno Nettl, publicada cuando sólo tenía 24 años y en la que es apreciable la influencia de su maestro Herzog, más su propio énfasis en los estudios comparativos. Se trata de una de las figuras de constante presencia en el medio etnomusicológico norteamericano, por sus numerosos libros. De origen checoslovaco, toda su carrera la realizó en los EEUU, acusando en las distintas etapas de la misma su adhesión a diversas corrientes teóricas, una cierta tendencia a los temas abarcativos y una variedad de intereses (teórico-metodológicos, históricos, estudios de música indígena (*blackfoot*), folklórica y urbana, improvisación, etc.).

Mientras Herzog, sin abandonar la tradición de los estudios realizados en Berlín adoptó un enfoque que revela su inserción en el medio norteamericano de ese entonces, Mieczyslaw Kolinski⁶ continuó con una línea de acción más fiel a la alemana. Ello no debe interpretarse como una continuidad mecánica; por el contrario, se puede afirmar que fue un creador en el campo del análisis musical, aunque no se concuerde con sus propuestas. Su finalidad al formular un método analítico de la estructura melódica, fue tratar de proveer las herramientas que consideraba adecuadas para efectuar las

comparaciones entre las culturas musicales del mundo entero y llegar a determinar los universales. Estaba fuertemente convencido de que se podían desarrollar métodos de análisis "abstractos", "no-etnocéntricos" e "interculturales", para cumplir con el objetivo comparativo de la etnomusicología. Así, elaboró una taxonomía de cien tipos de contornos melódicos vocales, sobre la base de los movimientos "recurrentes" y "no-recurrentes" de la melodía (1956), creó una fórmula que indica la rapidez relativa de cada pieza, midiendo el tiempo interno de los cantos, basada en la premisa de que, aun dentro del mismo *tempo* rítmico y metronómico, si el número de notas por minuto es mayor, se percibe como más rápido (1959) y estableció trescientos cuarenta y ocho tipos de estructuras, a partir de una compleja relación entre el número de alturas dentro de la escala y una jerarquización de las alturas derivada del ciclo de quintas (*tint' theory*), sustentada en que "los determinantes básicos de los patrones tonales puramente vocales así como de la mayoría de los sistemas tonales, orientales y occidentales, son las relaciones acústicas entre los tonos empleados" (1961: 38). En 1965, propuso un método para demostrar la tendencia ascendente o descendente de una pieza, según un sistema de cuantificación relativamente complejo (Boilèz-Nattiez 1977: 33). En suma, realizó una minuciosa tarea analítica sobre el producto sonoro en sí, con aspiraciones comparativas basadas en estructuras por él determinadas. Pero la complejidad de sus análisis y el ingente trabajo necesario para formularlos, no se compadecen con su casi inexistente aplicación. Son varias las razones para ello: el desinterés de los etnomusicólogos por los análisis restringidos al texto; el desprestigio de las técnicas estadísticas con fines comparativos en un marco que denota su origen especulativo de laboratorio; el apriorismo de las ideas en las que se sustenta, y hasta cierta ingenuidad en cuanto a su aplicación a escala mundial. La casi totalidad de sus artículos consisten en exposiciones de sus propuestas metodológicas, pero, al no concretar una obra que demostrara su utilidad a los fines comparativos que les asignara, condenó su propia tarea a la extinción.

Kolinski falleció en 1981, y hasta el fin de su extensa labor, que se desarrolló desde 1951 en la Uni-

versidad de Toronto (Canadá), rechazó la necesidad de formación antropológica del etnomusicólogo. Si tenemos en cuenta que, una vez frustrada su incipiente labor de terreno por los acontecimientos que desencadenaron la Segunda Guerra Mundial, nunca volvería a retomarla, se comprende mejor su actitud. Un analista de gabinete difícilmente pueda advertir los riesgos de trabajar en el campo sin base antropológica.

Dentro de la perspectiva comparativa, se destaca la labor de Alan Lomax, a partir de la ambiciosa propuesta del *canto-metrics*; una tarea seria y ardua que tuvo escasos seguidores. Sin embargo, es considerada por los norteamericanos como un hito en la historia de la etnomusicología, debido -entre otras razones- a su carácter original y su enfoque ecuménico. Su publicación *Folk Song Style and Culture* (1968), provocó muchas discusiones y generó numerosas reseñas críticas, lo cual no deja de demostrar que conmovió el ambiente etnomusicológico. Pero aun cuando su perspectiva sea comparativa y utilice el *método estilístico* para los análisis musicales, y, además, relacione los estilos de las canciones con áreas geográficas -todo lo cual lo une al grupo de etnomusicólogos antes considerado-, hay una diferencia fundamental entre los trabajos de aquéllos y el de Lomax: *su objetivo no era la clasificación estilística de las músicas, sino explicar las diferencias estilísticas en razón de la estructura socio-cultural de los grupos humanos en estudio*. Por esta y otras razones que se advertirán, consideramos pertinente tratarlo en la sección siguiente.

El enfoque socio-cultural¹.

Bajo este título un tanto impreciso por su amplitud, reuniremos varias propuestas disímiles entre sí, pero que comparten una característica que, como ya señaláramos, significó un cambio notable en la etnomusicología: *el reemplazo de los estudios de la música en términos puramente musicales, por los estudios de la música en contexto*. Dicho de otro modo, comparten haber incorporado las cuestiones antropológicas a la investigación musical. En este marco, el análisis de la música en si

misma no se abandonó, sino que pasó a ser sólo una parte de la tarea, aunque no la principal. El avance de las ciencias sociales y, en especial, el impulso que cobró la antropología a partir de la Segunda Guerra, preparó el camino para el cambio. Se fue haciendo cada vez más difícil seguir negándole a la música -explícita o implícitamente-, su carácter de hecho social. Como tal, era preciso su inserción en la cultura de la que es inescindible y cuyas normas comparte. Y aunque los cada vez más sofisticados recursos analíticos permitieran dedicar toda una vida a la búsqueda de respuestas intrínsecas al hecho sonoro, así como llenar gruesos volúmenes con las transcripciones, la construcción de escalas y la contabilización de intervalos de la música de tradición oral, la insatisfacción de algunos etnomusicólogos con los resultados de los trabajos propios y ajenos condujo a buscar otros enfoques.

Es en este contexto que surgen figuras de la talla de Alan P. Merriam, Alan Lomax y John Blacking, con propuestas originales y diferentes, cuya exposición sintética nos permitirá apreciar la multi-direccionalidad de esa búsqueda. Pero antes de ello, queremos destacar algunas inquietudes paralelas, entre las que se sitúa la labor de David P. McAllester.

Discípulo de Herzog, McAllester escribió una obra precursora de esta corriente integracionista de los estudios musicológicos y antropológicos. Nos referimos a *Enemy Way Music*, publicada en 1954, cuyo subtítulo: *A study of social and esthetic values as seen in Navaho music*, ilustra acerca de su contenido y orientación. Esta monografía, que toma como eje la música de la importante ceremonia de los *navajo* que le da nombre, constituyó un pivote entre dos etapas y un avance de las nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos. La primera parte trata sobre los fundamentos etnográficos y musicológicos del tema, y la segunda, sobre los valores en el estudio de la música como comportamiento social.

Previamente a la transcripción y análisis de la música, temas que constituyen la sección final de la primera parte del texto, McAllester describió prolijamente los aspectos etnográficos de los eventos objeto de estudio. En la segunda intentó resolver los problemas de estética y otros valores relativos, a través de sus

interrogatorios de campo, que incluye en un apéndice con el que cierra su monografía. *Enemy Way Music* es una obra clara y didáctica, en la que se exponen todos los pasos de la investigación, por lo que constituyó un primer modelo de acción para numerosos investigadores.

Mientras tanto, ya en 1951, Merriam, influido por Melville J. Herskovits y Richard A. Waterman, dos importantes antropólogos africanistas que conociera en la Northwestern University, integró conceptos antropológicos y musicológicos en su tesis doctoral, *Songs of the Afro-Bahian Cults: An Ethnomusicological Analysis*. Compartió con Alan Lomax su interés en el conocimiento de la música como una forma de comportamiento humano, pero buscó las respuestas no sólo en la reflexión teórica y en el trabajo de gabinete, sino también en las investigaciones de campo. De allí sus trabajos con los indígenas *flathead* del occidente de Montana (1950), y con otros grupos étnicos del Congo Belga y Ruanda-Urundi (1951-52) -en especial los *basongye*-, y de las Repúblicas del Congo (1959-60) y de Zaire (1973). En su afanosa búsqueda, y sin abandonar los estudios analíticos descriptivos del material sonoro, a los que llegó a aplicar incluso las técnicas estadísticas sobre intervalos ascendentes y descendentes de Kolinski, de cuyos resultados se manifestó frustrado, elaboró una propuesta aún hoy discutida y reelaborada, que concretó en su famoso libro *The Anthropology of Music* (1964). Hasta por su título esta obra significó un desafío y fue motivo de controversias y adhesiones. Pero ni siquiera sus detractores dejaron de considerarla como una contribución importante para la etnomusicología, como lo demuestran las constantes remisiones a la misma que se hallan en los escritos de la década del '80. Sin embargo, como dicen Boilès-Nattiez, el libro no aporta verdaderas respuestas a los enigmas planteados por el enfoque antropológico de la música (1977: 43).

En el capítulo 3, *Método y técnica*, Merriam explicita las seis áreas de interés, o "ejes de observación"⁸, de su propuesta metodológica, que incluye en todos los casos la perspectiva del investigador y del pueblo objeto de estudio: 1) la cultura musical material, a través del análisis exhaustivo de los instrumentos musicales desde todos los ángulos posibles, incluso

el simbólico y el económico; 2) los textos de las canciones y sus implicaciones lingüísticas; 3) las categorías musicales, con énfasis en las nativas; 4) los músicos, su aprendizaje, su papel dentro del tejido social, los aspectos económicos de su actividad; 5) los usos y funciones de la música en relación con los otros aspectos de la cultura y 6) la música como actividad cultural creativa, en la que incluye, entre otros tópicos, la investigación sobre el concepto nativo de música y la determinación de su carácter estético o funcional (p. 45-48).

La prolijidad y el detalle con que Merriam abordó cada tema, echando mano recurrentemente de la bibliografía antropológica, donde halló una sustancia mayor que la que le proveía en ese entonces la etnomusicología - bastante pobre en cuanto a metodología, técnicas y otras cuestiones teóricas-, hicieron de su libro una fuente abundante de problemas por resolver. Esto le ha valido la consideración de que más que brindar una descripción de procederes, hizo alusión a una metodología posible y presentó un cúmulo de preguntas provocativas, con el fin de que los etnomusicólogos encontraran las respuestas (Boilès-Nattiez 1977: 43), todo lo cual no fue poco, a juzgar por los resultados.

A más de un cuarto de siglo de haber sido escrito, es posible apreciar que se trata de un buen exponente de la década del '60, lo que para la etnomusicología significa una etapa de grandes esfuerzos por elevar su nivel y por tratar de alcanzar estatus científico aplicando conceptos positivistas, en el afán por superar el complejo de inferioridad de toda ciencia social frente a las llamadas ciencias duras o exactas, cuya objetividad todavía no había sido puesta en duda.

Merriam fue co-fundador⁹ y primer editor de *Ethnomusicology Newsletter* (1953), publicación que permitió sentar las bases para la creación de la *Society for Ethnomusicology* en 1955¹⁰, en la que desempeñó importantes cargos. También fue el primer editor de *Ethnomusicology*¹¹, órgano oficial de dicha Sociedad. Profesor de diversas universidades, miembro activo de numerosas sociedades, falleció en un accidente aéreo en 1980, a los 57 años, habiendo ya cumplido una prolífica tarea

como autor y editor, que significó un importante avance en un momento crucial de los estudios etnomusicológicos.

Alan Lomax, desarrolló paralelamente una labor distinta. Su libro de 1968 antes mencionado, tiene como antecedentes sus propios artículos de 1959, *Folk Song Style* y de 1962, *Song Structure and Social Structure*, no casualmente publicados en revistas antropológicas. Para ese entonces, las relaciones que él establecía y que enuncian los títulos consignados, interesaban más a los antropólogos que a los etnomusicólogos. Sin embargo, las atractivas premisas de las que partía, y que según uno de sus más duros críticos son "inegablemente brillantes" (Pantaleoni 1972: 158), están referidas al acto de cantar, como comportamiento y como comunicación, y en los tres títulos prioriza el componente musical de la comparación.

Lomax abre su exposición sobre el método estilístico con la siguiente frase: "*Un estilo de canto [...] es un patrón de comportamiento aprendido, común a la gente de una cultura. El canto es un acto de comunicación especializado, emparentado con el habla, pero mucho más formalmente organizado y redundante. En razón de su elevada redundancia, el canto atrae y mantiene la atención de los grupos; [...] invita a la participación grupal. Sea o no ejecutado coralmente, la principal función del canto es expresar los sentimientos compartidos y modelar las actividades conjuntas de cualquier comunidad humana*" (1978: 3).¹² En suma, para Lomax, el modo en que cantamos es uno de los aspectos menos individuales de nuestras personalidades. Cantamos en común con el resto de nuestra comunidad, compartiendo un estilo que expresa normas sociales de una manera extremadamente formalizada y restrictiva.

La aplicación del *cantometrics*, afirma, ha demostrado una relación muy firme entre los cambios en los estilos de canto y los cambios de: 1) rango productivo; 2) nivel político; 3) nivel de estratificación de clase; 4) severidad de costumbres sexuales; 5) relación de dominación entre hombre y mujer y 6) nivel de cohesividad social (op. cit.: 6). Sostiene que es el oído común de la sociedad el que acepta o rechaza una ejecución, porque el canto folk está gobernado por el consenso social y no por expertos en música. Con base en esta

premisa, sin duda interesante, se establecieron treinta y siete categorías analíticas, sobre una escala de trece puntos. Para Lomax, estas categorías pueden ser evaluadas en su casi totalidad por el oyente común¹³. Muchas de ellas tienen que ver con los rasgos que comúnmente se toman en cuenta para el análisis de la música (por ejemplo, contorno y forma de la melodía, longitud y número de frases, posición de la final, *tempo*, ritmo, amplitud interválica, adornos), aunque varias de las especificaciones que se exigen sobre las mismas -y que no podemos consignar aquí-, son innovadoras. Otras son más originales porque remiten a las relaciones que se establecen en la ejecución, tales como *la organización del grupo vocal*, evaluada en términos de dominación e integración de sus componentes (solistas/grupo), *la relación entre la orquesta y los cantantes*, en una escala que contempla, entre otros aspectos, la ausencia instrumental, la ausencia de cantantes, las relaciones con una pequeña o una gran orquesta, o *la organización de la orquesta*, también evaluada en términos de grupos dominantes según una escala creciente, etc.

A partir de esta grilla, Lomax y su asistente musicólogo Víctor Grauer, analizaron un promedio de diez cantos de cada una de doscientas treinta y tres culturas diferentes, agrupadas, con algunas modificaciones, según el sistema de áreas culturales de George Murdock, extrayendo de su *Ethnographic Atlas* los datos que habrían de ensamblarse con los musicales. Sin duda, la complejidad de esta propuesta necesitaría mayor espacio para su tratamiento y discusión.

"*Cantometrics es un sistema para clasificar la ejecución de un canto según una serie de juicios cualitativos...*", dice Lomax (1971: 228).¹⁴ Esos juicios cualitativos, y por lo tanto subjetivos, al tener que ser volcados en una hoja codificada de computación para poder ser comparados y sometidos posteriormente a un procedimiento estadístico, se convirtieron en números. El experimento cantométrico comenzó en 1961 y fue ampliando sus objetivos, por lo que llegó a constituirse un equipo de trabajo dedicado a aplicar el método estilístico a diferentes tipos de comportamiento expresivo y a efectuar las correlaciones estadísticas, cuyos resultados se publicaron por primera vez en 1968. A pesar del nombre del sistema, no sólo el canto fue tomado en cuen-

ta, sino también la danza. Esta se constituyó en un foco de investigación paralelo, que -según expresa Lomax-, permitió comprobar la teoría de la escuela Laban, en cuanto a que la danza compendia el movimiento de la vida cotidiana. Además -continúa-, los estilos de danza y de movimiento estarían distribuidos, a través del mundo, en grandes regiones fuertemente congruentes con las de los estilos de canto (1978: 10).

Precisamente, una de las críticas a la propuesta de Lomax es la de una excesiva generalización a gran escala, geográficamente hablando, realizada, para más, a partir de una muestra mínima y no en todos los casos confiable. Pero él mismo advierte, que su metodología produce perfiles consistentes *sólo*¹⁵ cuando se aplica a grandes áreas culturales, tales como Sudamérica, Norteamérica, el Pacífico insular (excluida Australia), Africa (excluidos los cazadores africanos), Europa, las altas culturas antiguas (región afro-eurasiana), etc. Entre otros puntos, se le reprocha el haber insertado los estilos musicales en las áreas culturales de Murdock, el descuido respecto de la autenticidad de las muestras (reconocido desde un principio por Lomax) y su variada procedencia en cuanto a la calidad científica de sus recolectores (algunos meros aficionados), la fusión de perfiles en un perfil patrón cuando aquéllos no coinciden y el hecho de que la evaluación se base en juicios cualitativos de oídos occidentales.

A pesar de todos los rasgos negativos mencionados y de otros omitidos, como dicen Boilès-Nattiez (1977:44), es *"una de las primeras tentativas importantes por responder a las cuestiones musicológicas en etnografía y a las cuestiones etnológicas a través del análisis musical"*. Sus planteos, además, han estimulado la reflexión sobre diversos aspectos de la labor etnomusicológica, como lo hace la frase siguiente: *"El establecimiento de una clara conexión entre el arte y el estilo de vida esencial de una cultura, dota al estilo de la doble autoridad de la necesidad y la historia"*(op.cit.:8)¹⁶.

Siempre dentro de esta preocupación por correlacionar las estructuras musicales con las socio-culturales, pero partiendo de premisas diferentes e incluyendo el factor biológico, surge una figura singular y creativa: John Blacking (1928-1990). Fuera del escenario norteamer-

ricano, que ha producido la mayor parte de las propuestas germinales en etnomusicología de las últimas tres décadas, este inglés, cuyo fallecimiento nos privó de seguir nutriéndonos de su inagotable capacidad de pensamiento y acción, fue un ejemplo de investigador acucioso por desentrañar las profundas relaciones del ser humano con la música.

Una breve síntesis de sus intereses teóricos muestra en un comienzo una línea biologista -resultante de sus estudios de antropología biológica en Cambridge-, que se inicia con el estudio de las relaciones entre el movimiento del cuerpo y la música (con referencia al Africa). Esta línea continúa con la elaboración de la teoría de que ciertos tipos de música instrumental (africana y occidental) adquieren su forma debido a la interacción entre la morfología del instrumento y las características psico-fisiológicas del cuerpo humano, y culmina en teorías de alcance mucho mayor, acerca de los fundamentos biológicos del hacer música y de la naturaleza de la cognición musical (Baily 1990: xiii). Pero si bien el cariz biológico otorga peculiaridad a sus teorías, no enfatizó este aspecto por sobre lo social y cultural. Su libro *How musical is man?* (1973), traducido al japonés (1979) y al francés (1980)¹⁷, que reúne en cuatro capítulos otras tantas disertaciones efectuadas en la Universidad de Washington en 1971, condensa sus principales ideas. Ya los títulos de cada capítulo son todo un programa: *Humanly Organized Sound, Music in Society and Culture, Culture and Society in Music y Soundly Organized Humanity*.¹⁸ Las inteligentes inversiones de términos entre el primero y el cuarto, y el segundo y el tercero, muestran su interés por señalar las interacciones de los elementos constitutivos del sistema y la reciprocidad de sus respectivas existencias. La música es inseparable de la sociedad y la cultura a las que pertenece; a la vez, esa sociedad y esa cultura plasman un determinado tipo de música que las representa. Hablar de *sonido humanamente organizado*, supone encarar el tema partiendo de una experiencia sonora en relación con las personas que la crean, la expresan, la viven (como músicos o como audiencia) y la transmiten. Su contraparte, *la humanidad sonoramente organizada*, exige abordar una experiencia de comunicación humana, en relación con los sonidos que la constituyen. Blacking dice: "*Sea que se ponga el énfasis*

*sobre el sonido humanamente organizado o sobre la humanidad sonoramente organizada, sobre una experiencia tonal relacionada con las personas o sobre una experiencia compartida relacionada con los sonidos, la función de la música es reforzar, o relacionar a las personas más estrechamente con, ciertas experiencias que han adquirido significado en su vida social" (1976:99).*¹⁹

Incansable difusor de las bondades de la etnomusicología, a la que le adjudicaba la capacidad de abrir nuevas vías en el análisis y la historia de la música (op. cit.:12), partía de considerar que toda música es estructuralmente, así como funcionalmente, música étnica (*folk music*) (op. cit.:9), porque no puede ser transmitida o tener significación sin las asociaciones entre los individuos, y porque los procesos esenciales de la música pueden descubrirse en las estructuras de intercambio de los cuerpos humanos en sociedad (op. cit.:8). En consecuencia, renegaba de la utilidad de la distinción entre "art" y "folk" music -en nuestro medio, música académica o culta y música de tradición oral-²⁰. La escritura y la invención de la notación -afirma- son, evidentemente, factores importantes que pueden generar estructuras musicales extensas, pero ellas expresan diferencias de grado, y no la diferencia de naturaleza o de clase que está implícita en la distinción entre las músicas que se agrupan bajo cada uno de esos rótulos (op. cit.:9). La simplicidad o complejidad de la música es en última instancia irrelevante y "...al menos que el análisis formal comience con un análisis de la situación social que genera la música, carece de sentido" (1976:-71).²¹

Acerca de su concepción sobre el sistema cognitivo dice: "Cada compositor tiene un sistema cognitivo básico que marca con su impronta sus obras principales... Este sistema cognitivo comprende toda actividad cerebral implicada en la coordinación motriz del compositor, en sus sentimientos y sus experiencias culturales, así como en sus actividades sociales, intelectuales y musicales" (1976: 24).²²

Blacking insistió permanentemente en aseverar que la capacidad musical es inherente a la especie humana. "Si descubrimos con precisión cómo la música es creada y apreciada en los contextos sociales y culturales dife-

rentes, y quizá si establecemos que la musicalidad es una característica universal específica de la especie, estaremos en condiciones de mostrar que los humanos son aún más notables de lo que creemos actualmente -y no solamente algunos, sino todos- y que la mayoría de nosotros vive muy por debajo de sus posibilidades, a causa del carácter opresivo de la mayoría de las sociedades" (op. cit.: 116-17).

Sus casi dos años de permanencia entre los Venda de Africa del Sur le han dado base a sus teorías y a una parte de los ciento veintiséis escritos que constituyen su producción científica. No obstante, los títulos de su voluminosa obra dan cuenta en forma sustantiva de la variedad de temas teóricos que ha abordado. Muchas de sus aseveraciones no contaron con una deseable fundamentación, hecho por el cual Marcia Herndon, en una reseña del libro que comentamos, dice que "*la presentación de Blacking es más ontológica, metafísica y psicológica que formalmente lógica*" (1975:143), pero no es menos cierto que arrojó ideas para repensar la etnomusicología y para continuar una tarea que la muerte le impidió, sino concluir, dada la magnitud de sus propuestas, al menos acrecentar.

.

Hasta aquí esta segunda parte de las viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos, título quizá demasiado doméstico o banal, que no hace honor a varios de los planteos presentados, pero que tiene la virtud de expresar que sólo de una auténtica "preocupación" por desentrañar los enigmas de este vasto universo que abarca la etnomusicología, pueden surgir las fuerzas y las ideas para resolverlos, siempre, claro está, que la misma conduzca a abreviar en todas las fuentes de conocimiento que las disciplinas afines o rectoras del pensamiento científico proporcionan, y a avanzar a partir de la crítica constructiva constante de lo ya transitado en el propio campo.

Entre los defectos que se nos puedan señalar, hay uno que salta a la vista, aunque el título del artículo lo justifique. ¿Porqué hacer recaer en determinadas propuestas personales el discurrir de un área de estu-

dio? Hay varias respuestas a esta pregunta, de las que daremos solamente dos. En primer lugar, son siempre unas pocas personas las que producen, o al menos proponen, los cambios en toda disciplina, aunque sean muchas las que con su trabajo cotidiano reúnen materiales y resuelven problemas puntuales. Una síntesis tan breve como ésta no puede referirse más que a las primeras, y a lo sumo dedicar sólo algunas líneas a unas pocas de las restantes. En segundo lugar, estamos geográficamente lejos de los circuitos principales de acción y económicamente distantes de los centros de producción. No sabemos todo lo que ocurre sino lo que los "filtros" dejan pasar en algunas de las publicaciones periódicas más importantes, como *Ethnomusicology* y el *Yearbook for Traditional Music*⁴⁴, entre otras. Pero no es únicamente un problema local. Como dijeron Boilès y Nattiez hace dieciséis años (1977:27), el congreso de la *Society for Ethnomusicology* reúne en los EEUU de Norteamérica, cada año, entre 500 y 800 participantes⁴⁵. Los que asisten sólo pueden escuchar unas sesenta comunicaciones y son sumamente pocas las que se publican. En consecuencia, ni aún los que concurren al congreso llegan a conocer esa inmensa totalidad. Si consignamos estos datos, es sólo para tomar conciencia de la magnitud de nuestra ignorancia y tratar de hacer algo por reducirla.

Quedan por bosquejar varios de los enfoques más importantes de las décadas del '70 y el '80 y quizá sea menester, al final, dar cuenta en un anexo de las personalidades que conscientemente hemos dejado de lado, ante la necesidad de efectuar una selección. En última instancia, la finalidad última de un artículo como éste es impulsar a conocer en profundidad los enfoques tratados y las personalidades nombradas, en procura de incentivar a los más jóvenes a revitalizar la aletargada etnomusicología argentina.

* * * * *

BIBLIOGRAFIA

- BAILY, John. "John Blacking and his Place in Ethnomusicology (with a listing of his writings)". *Yearbook for Traditional Music*, 22: xii-xxi, 1990.
- BLACKING, John. "The Role of Music in the Culture of the Venda of the Northern Transvaal". En M. Kolinski (ed.), *Studies in Ethnomusicology*. New York: Oak Publications, 2: 20-53, 1965.
- BLACKING, John. "The Value of Music in Human Experience". 1969. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 1: 33-71, 1971.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973. 2ª ed., 1976. (Publicado en francés como *Le sens musical*. Paris: Les Editions de minuit, 1980. Traducción en japonés, 1979).
- BLACKING, John. "Ethnomusicology as a Key Subject in the Social Sciences". En *In Memoriam Antonio Jorge Dias*, vol.3. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Cultural, Instituto de Alta Cultura, 71-93, 1974.
- BOAS, Franz. *The Central Eskimo*, Informe del Bureau of Ethnology 1884-1885: 399-669. Washington, Smithsonian Institution, 1888.
- BOAS, Franz. *Primitive Art*, Oslo, 1927.
- BOILES, Charles; NATTIEZ, Jean-Jacques. "Petite histoire critique de l'ethnomusicologie". *Musique en jeu*, 28: 26-53, 1977.
- COLLAER, Paul. "Cartography and Ethnomusicology", *Ethnomusicology*, 2: 66-68, 1958.
- COLLAER, Paul. *Atlas historique de la musique*. Paris, Meddens, 1960.
- HARRIS, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*. Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1978.
- HERNDON, Marcia. Recensión de "How Musical is Man?" de John Blacking. *Ethnomusicology*, 19 (1): 143-145, 1975.
- HERZOG, George. "Musical Styles en North America". *Proceedings of the 23rd International Congress of Americanists*: 455-458, 1928.
- HERZOG, George. "A comparison of Pueblo and Pima musical styles". *Journal of American Folklore*, 49: 283-417, 1938.

- HORNBOSTEL, Erich M. von. "Melodie und Skala", *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 20: 11-23, 1912. (Publicada en 1913).
- HORNBOSTEL, Erich M. von; ABRAHAM, Otto. "Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien", *Sammelbände der internationalen Musikgesellschaft*, 11: 1-25, 1909.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. "The Structure of Melodic Movement, a New Method of Analysis". En *Miscelánea de Estudios Dedicados al Dr. Fernando Ortiz*: 878-918, La Habana, 1956.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. "The Evaluation of Tempo". *Ethnomusicology*, 3:45-57, 1959.
- KOLINSKI, Mieczyslaw. "Classification of Tonal Structures". *Studies in Ethnomusicology*, 1: 38-76, 1961.
- LOMAX, Alan. "Musical Style and Social Context". *American Anthropologist*, 61: 927-954, 1959.
- LOMAX, Alan. "Song structure and social structure". *Ethnology*, 1: 425-451, 1962. Reimpreso en McAllester 1971: 227-252.
- LOMAX, Alan. *Folk Song Style and Culture*. Washington, American Association for the Advancement of Science, publicación nº 88, 1968. Reimpresión: New Brunswick, New Jersey, Transaction Books, 1978.
- MCALLESTER, David. *Enemy Way Music*. Cambridge. Peabody Museum Papers, 41 (3), 1954.
- MCALLESTER, David P. *Readings in Ethnomusicology*. Selected and with an introduction and comments. New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1971.
- MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press, 1964.
- MERRIAM, Alan. *Ethnomusicology of the Flatead Indians*. Chicago, Adline Publinsing Co., 1967.
- NETTL, Bruno. *North American Indian Musical Styles*. Philadelphia, Memoirs of the American Folklore Society 45, 1954.
- NETTL, Bruno. *Music in Primitive Culture*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1956.
- NETTL, Bruno. "Musical Cartography and the Distribution of Music", *Southwestern Journal of Anthropology*, 16: 338-47, 1960.
- NETTL, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. London- New York, The Free Press of Glencoe, 1964.
- PANTALEONI, Hewitt. Resención de "Folk Song Style and Culture" de Alan Lomax. *Yearbook of the International Folk Music Council*, 4: 158-161, 1972.

- ROBERTS, Helen H. *Form in Primitive Music*. New York, Norton, 1933.
- ROBERTS, Helen H. *Musical Areas of Aboriginal North American Indians*. New Haven, Yale University Publication in Anthropology, 12, 1936.
- RUIZ, Irma. "Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 10: 259-272, 1989.

* * * * *

NOTAS

1. Para esta parte contamos con el inestimable auxilio del artículo *Petite histoire critique de l'ethnomusicologie*, escrito por Charles Boilès y Jean-Jacques Nattiez, publicado en 1977. En sus 28 páginas hallará el lector muchos más datos de los que aquí se consignan, especialmente en lo que se refiere al desarrollo europeo de la etnomusicología. Agradecemos a nuestro colega y amigo Enrique Cámara el habernos informado de su existencia, así como su envío desde España.
2. Somos conscientes de que en una síntesis de este tipo, que además abarca un siglo de una disciplina, habrá más omisiones que menciones. Pero creemos que hay omisiones que merecen mayor indulgencia que otras; es a estas últimas a las que nos referimos.
3. En su trabajo *The Central Eskimo* de 1888, incluyó un anexo de transcripciones musicales sobre la música de los *Inuit*, que se cuentan entre las más antiguas que se poseen de esa cultura. Además, en el último capítulo de *Primitive Art*, dedicado a la literatura, la música y la danza, insiste sobre el contenido antropológico de los cantos (Boilès-Nattiez 1977: 34).
4. Dos años después daría a conocer *Music in Primitive Culture*. Aunque también ha escrito un número no despreciable de artículos, para 1983 llevaba escritos por lo menos siete libros.

5. Otro antropólogo que ejerció notables influencias sobre la etnomusicología que se estaba desarrollando en los EEUU de Norteamérica, además de Boas, fue su discípulo Alfred Kroeber.

6. Musicólogo nacido en Varsovia en 1901.

7. De aquí en más casi no existirán enfoques que queden fuera de esta calificación, pero es en esta etapa de la disciplina que creemos oportuno llamarlos así, debido al proceso que se operó entonces.

8. Así prefieren llamarlos Boilès-Nattiez (ibídem).

9. Junto con David McAllester, Williard Rhodes y Charles Seeger.

10. Hasta ese entonces, los cuatro miembros fundadores de *Ethno-musicology Newsletter* -nombre que posteriormente perdería el guión-, seguían solventando los gastos de publicación.

11. A partir de enero de 1958, *Ethnomusicology* sustituyó a *Ethnomusicology Newsletter*, produciéndose un cambio de formato y, en especial, de función. Los primeros 11 números del viejo Newsletter fueron considerados como volumen I, por lo que el primer número de *Ethnomusicology*, en carácter de *Journal of the Society for Ethnomusicology*, apareció como volumen II, nº 1. Desde enero de 1967, a los tres números por año de *Ethnomusicology* se sumaron seis números por año de *SEM Newsletter*, que se redujeron a tres a partir de 1979.

12. "A song style [...], is a pattern of learned behavior, common to the people of a culture. Singing is a specialized act of communication, akin to speech, but far more formally organized and redundant. Because of its heightened redundancy, singing attracts and holds the attention of groups; [...], it invites group participation. Whether chorally performed or not [...], the chief function of song is to express the shared feelings and mold the joint activities of some human community". La cita fue tomada de la reimpresión de *Folk Song Style and Culture* (Ver Bibliografía).

Nota: No seguiremos un criterio único para las citas de frases en lenguas extranjeras. En el texto irá la traducción en castellano, en todos los casos. Cuando se trate de frases muy ilustrativas del pensamiento del autor, se consignará también el texto en su lengua original, en las notas. Las traducciones son de la autora.

13. Nuestra experiencia al frente de la cátedra de "Introducción a una antropología de la música", del Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, nos lleva a considerar esta afirmación como demasiado optimista.

14. La fuente que citamos es una reimpresión de *Song Structure and Social Structure* (Ver Bibliografía).

15. El énfasis es nuestro.

16. *"The establishment of a clear connection between the art and the essential life-style of a culture endows the style with the double authority of necessity and history"*.

17. En la primera parte de este artículo (1989) utilizamos la versión francesa, por la facilidad de ser de nuestra propiedad. En ésta, dado que ya no se trataba de citas ocasionales utilizadas para apoyar nuestra posición frente a la etnomusicología, sino de desarrollar las ideas fundamentales de Blacking, recurrimos la versión en inglés.

18. "El sonido humanamente organizado", "La música en la sociedad y la cultura", "La cultura y la sociedad en la música" y "La humanidad sonoramente organizada", serían las traducciones de los títulos, de acuerdo con el contexto. Pero según los traductores de la edición francesa, Blacking realiza un juego de palabras con el término *soundly* del cuarto título, cuyo valor lexical es *sana-mente, racionalmente*, pero que por su relación con el primero adquiere otro valor, no lexical, que lo aproxima a *sonoramente* (1980:101, nota 1). Las citas corresponden a la 2ª ed. inglesa, de 1976.

19. *"Whether the emphasis is on humanly organized sound or on soundly organized humanity, on a tonal experience related to people or a shared experience related to tones, the function of music is reinforce, or relate people more closely to, certain experiences which have come to have meaning in their social life".*

20. Véase la nota 10 de la primera parte de este escrito.

21. *"... but unless the formal analysis begins as an analysis of the social situation that generates the music, it is meaningless".*

22. *"Every composer has a basic cognitive system that sets its stamp on his major works, regardless of the ensembles for which they were written. This cognitive system includes all cerebral activity involved in his motor coordination, feelings, and cultural experiences, as well as his social, intellectual, and musical activities".*

23. *"By discovering precisely how music is created and appreciated in different social and cultural contexts, and perhaps establishing that musicality is a universal, species-specific characteristic, we can show that human beings are even more remarkable than we presently believe them to be -and not just a few human beings, but all human beings- and that the majority of us live far below our potential, because of the oppressive nature of most societies".*

24. Esta publicación anual es el órgano oficial del *International Council for Traditional Music*, denominado hasta 1980 *International Folk Music Council*. Entre 1948 y 1968 llevó el nombre de *Journal of the International Music Council*; desde 1969 hasta 1980, se llamó *Yearbook of the International Folk Music Council*; a partir de 1981, junto con el cambio de nombre de la institución, pasó a llamarse *Yearbook for Traditional Music*.

25. Probablemente hoy sean muchos más.

EL AGRUPAMIENTO DE COMPASES

Contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones

GUILLERMO SCARABINO

"Para conocer una obra según su contenido, el intérprete tiene que recorrer en sentido contrario aquel camino que el creador tomó para la creación de su obra".

Hans Swarowsky ¹

Introducción

La cita de Swarowsky tiene vigencia para cualquier intérprete musical, pero alcanza con particular intensidad al director de orquesta, quien realiza su interpretación operando con ayuda de la inteligencia, la sensibilidad y la voluntad de otras personas, a las que debe 'con-vencer' de la validez de la lectura interpretativa del texto que tiene entre sus manos. Para el director, ninguna de las operaciones que realiza un compositor debe ser desconocida. Sin pretender que el director sea un compositor activo -pocos lo son, y mucho menos en el nivel de un Mahler, un Richard Strauss o un Bernstein- es importante que, en su formación básica, haya experimentado frecuentemente el enfrentar el vacío insondable del pentagrama en blanco, con la tarea de plasmar en signos la elusiva forma de una idea musical.

La finalidad de este trabajo es contribuir a proporcionar herramientas analíticas, para mejor comprender algunas particularidades rítmicas de la obra musical. Ha sido encarado no desde el punto de vista del teórico o del musicólogo, sino desde la perspectiva de un intérprete que debe tomar decisiones. Dado que el ritmo es una de las componentes mayúsculas de la música, ha generado desde tiempos remotos una enorme bibliografía que parece haber agotado el tema. Sin embargo, en décadas recientes han aparecido trabajos que, si bien no plantean novedades revolucionarias sobre lo ya conocido, por lo menos proyectan nueva luz sobre fenómenos tan familiares que se los da por sobreentendidos, sin una con-

ciencia demasiado profunda de sus características esenciales. Tal familiaridad hace que, por lo menos entre intérpretes, ciertos principios vayan transmitiéndose de generación en generación, de maestro a alumno, sin cuestionamientos y sin que los aportes, por demás interesantes, originados en los campos de la semiótica, el fenomenismo, el estructuralismo, etc., logren penetrar la coraza protectora que décadas de incuestionada tradición han depositado sobre definiciones y conceptos.

Este trabajo apunta principalmente a los intérpretes. El tema central es el agrupamiento de compases, como medio de establecer macroestructuras rítmicas que trasciendan el compás y que constituyan la base de un adecuado fraseo. El director de orquesta traduce esas macroestructuras en esquemas gestuales a los que vulgar y genéricamente se llama 'dirección periódica' y que, con más propiedad, deberían ser denominados 'dirección por grupos de compases'.

Algunos antecedentes históricos

La teoría sobre el agrupamiento de compases comienza a definirse con perfiles propios hacia la segunda mitad del siglo XVIII, cuando algunos escritores empiezan a distinguir la importancia relativa de compases adyacentes. En 1776 Johann Philipp Kirnberger señala la existencia de melodías en las que dichos compases adyacentes (*zusammengesetzte Takte*) tienen características de 'pesados' y 'livianos', hasta ser percibidos como si fueran solamente pulsos, en vez de compases². Esta concepción vincula analógicamente al grupo de compases con el grupo de pulsos dentro de un compás, aplicando la teoría de los 'tiempos fuertes y débiles' del compás a los grupos. Las consecuencias de esta teoría en la ejecución musical de la época bien pueden ser deducidas de los consejos sobre interpretación de Leopold Mozart, cuyo célebre tratado apareció en 1756³. De los consejos surge que, para la época, dentro de cada compás hay situaciones acentuadas y no acentuadas *per se*, y que esas situaciones deben ser puestas de manifiesto dinámicamente, mediante incremento de la intensidad del sonido en la ejecución.

El punto de vista analógico 'grupo = compás' se diferencia de otra línea de pensamiento que determina la analogía 'grupo = pie poético'. Exponentes de ambas teorías enriquecen el debate sobre el ritmo hasta nuestros días. Sin embargo, a partir de los trabajos de Heinrich Schenker (1868-1935), de los que se deducen interesantes consecuencias para el agrupamiento de los compases, resulta más difícil conciliar la teoría de los pies poéticos con la realidad emergente de la propia estructura de la música. El mismo Schenker se manifestó taxativamente contrario al empleo de la métrica poética para el análisis rítmico de la música.

En las primeras décadas del siglo XIX, Gottfried Weber afirma en su *Versuch einer geordneten Theorie der Tonkunst* (1817-1821) que, así como los pulsos forman pequeños grupos en el compás, varios compases pueden aparecer juntos, como si fueran pulsos de un grupo más amplio, generando un 'ritmo' de orden más alto. Estos 'ritmos' proyectan a una escala más amplia el microcosmos del compás: así como el compás básico tiene dos o tres pulsos, dos o tres compases se comportan como pulsos de un 'ritmo' más amplio, y grupos de esos 'ritmos' se integran, a la vez, como pulsos de un 'ritmo' mayor. Un ejemplo temprano de la aceptación de esta teoría de los 'ritmos' se encuentra en el *scherzo* de la 9ª. Sinfonía de Beethoven (1825), en cuyo compás 177 el compositor indica *Ritmo de tre battute* y, a partir del compás 234, *Ritmo di quattro battute*.

Ejemplo 1. Beethoven, *Sinfonía N° 9* op 125, 2° mov.,

The image shows a musical score for measures 177-180 of the Scherzo from Beethoven's Symphony No. 9, 2nd movement. The score is written for three staves: Violin (fg.), Clarinet (ob. cl.), and Cello/Double Bass (Corde). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 177 is marked with a forte (fg.) dynamic. Measure 178 is marked with a piano (p) dynamic. The score shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, illustrating the concept of 'Ritmo de tre battute' mentioned in the text.

El ejemplo de Beethoven muestra el principio de agrupamiento funcionando en tres niveles interrelacionados jerárquicamente:

- 1) Agrupamiento de pulsos en un compás.
- 2) Agrupamiento de compases en unidades de tres, manifestado por diagrama de imitación, estructura motívica, diferenciación tímbrica, de registros, etc. De este agrupamiento resultan 6 grupos de 3 compases (6 x 3).
- 3) Agrupamiento de grupos; el ritmo armónico, la orquestación, etc., determinan la formación de dos unidades de 3 grupos c/u. La célebre entrada del timbal (c. 195) señala el comienzo de un nuevo grupo.

Ritmo y metro

Beethoven utilizó el término 'ritmo' en italiano, en el sentido de 'grupo de compases', como lo haría posteriormente Paul Dukas en francés, en *L'apprenti sorcier Vif, negra con puntillo = 126 (rythme ternaire)*, estableciendo así unidades periódicas de 3 compases. Pero 'ritmo', que se origina en el griego *rheo, rhein* (fluir) ⁶, ha tenido otras muchas definiciones, comenzando por la clásica de Platón: es la ordenación del movimiento.

Entre las definiciones conocidas de 'ritmo' debe destacarse la de Wilson Coker, por la amplitud y la riqueza de sus connotaciones. Según Coker, al hablar de ritmo nos referimos a las *relaciones temporales* y a las *cualidades* involucradas en un *flujo cíclico de energía*, que comprende las fases sucesivas de:

- 1) acumulación
- 2) descarga
- 3) relajación-recuperación

La primera fase (acumulación) se caracteriza por creciente excitación, por un aumento de la tensión. La segunda fase (descarga) es la más dinámica: llega al momento de mayor tensión acumulada, cuando la impulsión -ya incontenible- provoca una enfática liberación de la energía. La tercera fase (relajación-recuperación) denota un aflojamiento de la tensión: se dispersan los restos de energía hasta agotarse, pudiendo llegar hasta un período de depresión antes de comenzar nuevamente el ciclo. Un ejemplo típico de esta concepción es el de las olas que rompen en la playa: la onda acumula energía, rompe con fuerza, hay una dispersión de los restos de energía, un reflujo-resaca (depresión) y recomienza la fase de acumulación de la siguiente ola. Las dos primeras fases reciben la denominación clásica de *arsis* y *tesis* (recuérdese que, para los griegos, *arsis* es el tiempo en que el pie permanece levantado cuando se da un paso, y *tesis* el período en que el pie está apoyado sobre el suelo). Las interesantes novedades que contiene la definición de Coker son:

1) la incorporación de la tercera fase, a la que denomina *stasis*

2) la concepción global de relatividad como característica dominante de la percepción del ritmo, que se manifiesta permanentemente en valoraciones de 'más que - menos que', 'antes de - después de', 'parecido a - diferente de', 'rápido - lento', 'junto - separado', etc.

En la base de cualquier análisis rítmico está el *valorar relaciones*.

- Ejemplo 2. (a) Haydn, *Sinfonía N° 100 ("Militar")*, 3er. mov., cc. 1-2;
 (b) Wagner, *Preludio de Tristán e Isolda*, cc. 1-3.

(a)

A T S A T S etc.

Langsam und schmachkend.
 Lento e languido.

(b)

A T S

El Ejemplo 2 (a) presenta los compases iniciales del Menuetto de la *Sinfonía N° 100* de Haydn. El motivo, basado en el arpeggio descendente de la triada I de Sol (sol, re, si) está construido rítmicamente de modo que las fases de *arsis-tesis-stasis* corresponden a cada uno de los 'tiempos' del compás:

- 1) *arsis*: anacrusa-grupeto en el 3er. 'tiempo'.
- 2) *tesis*: primer tiempo.
- 3) *stasis*: repetición ('rebote') energético en el 2° tiempo.

El Ejemplo 2 (b) corresponde al comienzo del Preludio de *Tristán e Isolda* de Wagner, y lo utiliza el propio Coker para demostrar su punto de vista. En este caso las fases de *arsis-tesis-stasis* trascienden los límites del compás y se extienden a un grupo de compases, de características motívicas, dinámicas y expresivas muy diferentes de las del ejemplo de Haydn.

La determinación de las fases del proceso rítmico no siempre es fácil, dado que las mismas a menudo carecen de límites precisos. Muy frecuentemente resulta difícil determinar dónde se encuentran las articulaciones *tesis-stasis* o *stasis-arsis*. Tampoco es infrecuente registrar situaciones en las que la fase *stasis* se encuentra virtualmente suprimida. El análisis de la continuación del Preludio de *Tristán* permite observar otros aspectos interesantes del proceso:

Ejemplo 3. Wagner, Preludio de *Tristán e Isolda*, cc. 1-17.
Lento e languido.

En el ejemplo anterior se advierte que el lapso de silencio de 7 corcheas que sigue a la extinción del sonido del primer grupo de compases, prolonga la fase *stasis* y constituye una larga articulación antes del comienzo de la fase *arsis* del segundo grupo de compases (último 'tiempo' del compás 4). El segundo grupo (cc. 5-7) está construido rítmicamente en igual forma que el primero, pero el lapso silencioso que lo separa del comienzo de la fase *arsis* del tercer grupo es ahora más

corto, de sólo 4 corcheas en vez de las 7 anteriores. Este 'acelerando' de los silencios *post-stasis* está compensado matemáticamente por el 'alargando' de la fase *arsis* del tercer grupo, que es ahora de 10 corcheas. El lapso silencioso que separa a este tercer grupo de la continuación del discurso, no está claramente determinado por Wagner, quien coloca un calderón sobre el silencio correspondiente al último 'tiempo' del compás 11. El grupo que sigue (cc. 12-13) reitera rítmicamente el contenido de los dos compases inmediatamente anteriores; la reiteración incluye también el contenido melódico-armónico, constituyendo una extensión de la frase anterior, por repetición del último miembro (o inciso) ¹¹. Esta reiteración presenta variantes, algunas sin consecuencias rítmicas -como la transposición a una 8a. más aguda, o la variación tímbrica- pero otras sí, y con resultados dramáticos en el cambio de significados. Wagner modifica la dinámica, con reguladores *cresc.-dim.* dentro de estos dos compases (cc. 12-13) que, separados de la fase *arsis* que los precedía en su contexto anterior (cc. 8-11), generan un proceso rítmico propio de *arsis-tesis*, con el mismo contenido de alturas, duraciones y ubicación métrica que, en su contexto anterior, correspondía a un proceso de *tesis-stasis*. Una nueva pausa silenciosa (c. 13) separa a esta extensión del siguiente grupo (cc. 14-17): en éste se opera una nueva metamorfosis de la célula mi# - fa#, que aparece anteriormente en *stasis* (c. 11) y en *tesis* (c. 13); en el compás 14 se inicia un nuevo grupo, el último del ejemplo que está siendo analizado, y la célula mi# - fa# inicia la acumulación de energía propia de una nueva fase *arsis*, en los violines (c. 14, 'pp' y regulador), en maderas (c. 15, regulador y *cresc.*) y nuevamente en violines, esta vez sostenidos armónicamente y continuando cromáticamente hasta la meta dinámica y expresiva (*sf più f* hasta el *ff* del c. 17), *tesis*, climax, valorizado por las máximas magnitudes alcanzadas hasta el momento, en volumen (de fa a si), densidad (no se advierte en la reducción pianística), intensidad (*ff* con duplicaciones diversas, etc.). En este contexto rítmico, la célula mi# - fa# se encontraría localmente en fase *tesis* (cc. 14, 15 y 16), situación confirmada enfáticamente por el acorde *sf* que la sostiene en el primer 'tiempo' del compás 16. Pero los tres compases antedichos, en su conjunto, se integran en una amplia fase *arsis* -de or-

den jerárquicamente superior- que, literalmente, 'explota' en el compás 17 (cadencia, ff).

Para medir las dimensiones duracionales de los procesos rítmicos, la música occidental cuenta desde aproximadamente el siglo XIII -el *Ars cantus mensurabilis* de Franco de Colonia es de c. 1260-¹¹ con un peculiar y eficaz sistema métrico. Para precisar dicho sistema y relacionarlo adecuadamente con el fenómeno rítmico, considérese la palabra de algunos teóricos, pedagogos o pensadores de justificado prestigio:

"El físico mide la altura del sonido, las frecuencias de diferentes ondas luminosas, rayos, etc. por (medio de) una unidad de tiempo. Esta unidad es el segundo. Similarmente, el músico el capaz de medir la duración de cada sonido o silencio en una composición musical. Su unidad de tiempo es llamada 'pulso' ('beat'). A diferencia del segundo, un pulso puede variar en duración para diferentes composiciones musicales, o dentro de la misma composición".

"El hombre parece poseer instintivamente el deseo de agrupar impresiones separadas en unidades más amplias, especialmente aquellas (impresiones) recibidas a través de los órganos sensoriales visuales y auditivos ... El 'sentido del ritmo' es la aptitud natural para agrupar sonidos repetidos y silencios... El agrupamiento de un número (constante) de pulsos expresados como un ritmo produce el 'metro'... Cuando el metro de una composición musical usa un agrupamiento de dos pulsos, se dice que la composición está en 'metro binario' ('duple meter')."

Allen Irvine Mc Hose ¹³

"Metro y ritmo desempeñan el mismo rol tanto en la música como en el lenguaje. La base del metro es la división del tiempo mismo; la base del ritmo es la organización de sucesiones específicas de palabras y sonidos que ocurren en el tiempo. El metro es absoluto: el esquema temporal ('time-pattern'); el ritmo es relativo: el juego particular de suce-

siones de palabras o sonidos, dentro de este esquema temporal".

Heinrich Schenker ¹⁴

"La primera distinción rítmica que debe hacerse es entre agrupamiento y metro. Cuando escucha una pieza de música el oyente organiza naturalmente las señales sonoras en unidades como motivos, temas, frases, períodos, grupos temáticos, secciones, y la pieza misma. Los intérpretes tratan de respirar (o de frasear) entre unidades, más bien que dentro de las unidades. Nuestro término genérico para esas unidades es 'grupo'. Al mismo tiempo, el oyente infiere instintivamente un esquema regular de pulsos fuertes y débiles con el cual relaciona los sonidos musicales. El director mueve su batuta ('waves his baton') y el oyente golpea su pie ('taps his foot') a este nivel particular de pulsos. Generalizando el uso convencional, nuestro término para esos esquemas de pulsos ('patterns of beats') es 'metro'".

Lerdahl y Jackendoff ¹⁵

"[...] la música es un arte 'chronique', como la pintura es un arte 'espacial'. Supone, ante todo, una cierta organización del tiempo, una 'cronomía' [...]. Las leyes que ordenan el movimiento de los sonidos requieren la presencia de un valor mensurable y constante: el 'metro', elemento puramente material, por medio del cual se compone el ritmo, elemento puramente formal. En otros términos, el metro nos enseña en cuántas partes iguales se divide la unidad musical que denominamos compás, y el ritmo resuelve la cuestión de cómo se agruparán estas partes iguales en un compás dado".

.....
"La pulsación del metro nos revela la presencia de la invención rítmica. Gozamos, entonces, de una relación".

Igor Stravinsky ¹⁶

De los precedentes conceptos y de otros semejantes que se ha omitido, pueden ser deducidas algunas consecuencias:

1) Para medir los fenómenos rítmicos del discurso musical se requiere una unidad de medida fija.

2) Dicha unidad es el pulso. En rigor, la medida es el 'lapso' que media entre dos pulsos isócronos consecutivos.

3) La frecuencia del pulso es variable y se aplica a cada composición o a fragmentos de una misma composición.

4) Existe en el ser humano un deseo instintivo de agrupar impresiones separadas en unidades más amplias, integrar 'partes' en 'todos'. La percepción de un cierto esquema rítmico es 'gestáltica', o no se lo percibe como tal".

5) El agrupamiento de pulsos (lapsos) isócronos consecutivos da como consecuencia el compás.

6) Los fenómenos rítmicos (*arsis-tesis-stasis*) son independientes, pero se proyectan sobre la 'grilla' o 'cuadrícula temporal' del sistema de pulsos (lapsos) y compases.

7) El metro es una construcción mental que, en la percepción de la obra musical, se infiere de los fenómenos rítmicos que la misma obra propone.

8) La inferencia métrica resulta en un esquema regular de pulsos, que algunos teóricos señalan como fuertes y débiles.

9) De esta inferencia surge la noción de acento, como un énfasis que valoriza jerárquicamente a un pulso entre los demás.

10) La teoría rítmica tradicional señala la existencia de un acento métrico, que jerarquiza ciertos pulsos sobre otros, dentro del agrupamiento-compás.

Acento

El acento involucra un flujo inusual de energía: es el énfasis o prominencia que se otorga a un sonido o combinación de sonidos, en relación con otro o con otros. Los teóricos reconocen tres categorías de acentos:

- 1) métricos
- 2) fenoménicos
- 3) estructurales

El acento métrico ha sido definido como "cualquier pulso que es relativamente fuerte en su contexto (métrico)" ¹⁸. La definición -en verdad, la misma existencia del acento métrico- plantea interrogantes. En primer lugar, el acento métrico no se encontraría en el objeto-música sino en el sujeto-oyente. Si escuchamos la pulsación producida por un metrónomo perfectamente equilibrado y alternativamente 'oímos' acentos, promotores de agrupamientos cada dos, tres o cuatro pulsos, ¿no es ésto una proyección subjetiva sobre las pulsaciones isócronas, neutras e indiferenciadas? ¿No puede ocurrir lo mismo durante la audición de un fragmento musical? En segundo lugar: ¿un pulso tiene duración y, por lo tanto, puede recibir un acento? ¿O, más bien, el pulso es un concepto primario que no tiene dimensión temporal (duración), del mismo modo que un punto geométrico no la tiene en el espacio? Si esto es así, un pulso es insuficiente para definir o delimitar una dimensión temporal: dos pulsos sí lo son, del mismo modo que dos puntos en el espacio delimitan o denotan la posible existencia de una recta.

Los acentos fenoménicos son eventos que ocurren en el nivel superficial de la música y que confieren énfasis a ese momento del devenir del discurso. Dentro de esta categoría se incluye a los acentos:

- dinámicos (aplicación de mayor intensidad)
- agógicos (mayor duración)
- tónicos (variaciones amplias de altura en uno u otro sentido)

- colorísticos (variaciones perceptibles de timbre)
- ordinales (valoración de una ubicación serial)
- texturales (contrastes de volumen, de densidad, de procedimiento)
- contrapuntísticos (disonancia-consonancia)

Ejemplo 4. Mozart, *Sonata K. 333*, 1er. mov., cc. 1-4



El ejemplo precedente corresponde a un fragmento mozartiano desprovisto de las barras de compás. Supongamos la ejecución de dicho fragmento en condiciones de laboratorio, con homogeneidad absoluta de timbre, intensidad y 'tempo' (esas condiciones pueden lograrse mediante generación electrónica o por medio de una impecable ejecución en órgano). En tales condiciones, la percepción de acentos no depende de incrementos de intensidad provocados por el ejecutante, sino de otros factores inherentes al texto mismo y no a la ejecución. Sin embargo, en los puntos señalados como 1, 2, 3 y 4, será percibido un énfasis especial, motivado por:

- los cambios en la armonía (I - II - V⁷ - I)
- las disonancias 9-8, 4-3, 4-3 y 9-10
7- 8

Sin entrar en otras consideraciones como, por ej., la construcción motívica y agógica de la melodía o el silencio recurrente del acompañamiento, se ha detallado un par de acentos fenoménicos que se reiteran cada cierto lapso. Si se mide esta recurrencia de acentos fenoménicos, se encuentra que ocurren:

- cada 8 lapsos de corchea
- cada 4 lapsos de negra
- cada 2 lapsos de blanca
- cada lapso de redonda

Supóngase ahora que se agrega barras de compás al citado fragmento, cada 5 y cada 3 corcheas, respectivamente, estableciendo los metros de 5/8 y 3/8, y se lo vuelve a ejecutar en las mismas condiciones de laboratorio ya detalladas. Al no existir acentos dinámicos que se sobrepongan en la superficie, los acentos que se perciban serán los fenoménicos propios del texto, y no de la ejecución. La percepción rítmica del oyente no habrá cambiado, cualquiera sea la grilla métrica que se sobreimponga a la música. Solamente si cambian las condiciones de realización y el ejecutante introduce acentos dinámicos en un instrumento que los permita -v.gr. un piano- solamente así cambiará la percepción rítmica del oyente.

Ejemplo 5



En el caso de ejecutarse el fragmento de Mozart con los acentos dinámicos indicados en el Ejemplo 5, la

percepción rítmica será confusa y contradictoria, pues un tipo de acento fenoménico (el dinámico) se opondrá a otros, inherentes a, e intrínsecos de, la idea musical misma (acentos tónicos, agógicos, contrapuntísticos, etc.). El conflicto no existe cuando los acentos fenoménicos propios de la idea musical no son contradecidos por acentos dinámicos introducidos arbitrariamente por el intérprete.

La adecuada ubicación de las barras de compás, para determinar el esquema métrico subyacente, es a partir del primer acento fenoménico localizado, en la segunda negra de la idea, y una periodicidad de una barra cada cuatro negras. Obviamente, tal es la disposición original de Mozart: los acentos fenoménicos inherentes a la idea musical misma han servido como referencia perceptiva para la deducción del esquema métrico subyacente. Al introducir acentos fenoménicos -como en el Ejemplo 5- la percepción del agrupamiento métrico resultó ambigua y contradictoria.

Los acentos estructurales son definidos como los causados por puntos de gravedad melódico-armónica en una frase o sección, especialmente por la cadencia, meta del movimiento tonal¹⁹. Edward T. Cone ejemplificó este tipo de acento con una imagen muy ilustrativa: alguien arroja una pelota, que describe un arco en el aire y es recibida por otra persona. Análogamente, los eventos que causan acentos estructurales inician y terminan 'arcos' de movimiento tonal²⁰.

El concepto de acento estructural deriva directamente de las investigaciones y construcciones teóricas de Heinrich Schenker, que tan profunda huella dejaron para la comprensión de los fenómenos tonales de la música occidental. Las teorías y metodología analítica desarrolladas por Schenker, sus discípulos y prosélitos, muestran que la estructura de alturas sonoras es una fuerza de organización poderosa que funciona en distintos niveles de la música globalmente considerada. Según este punto de vista, el movimiento tonal de superficie transcurre dentro de un marco estructural fundado en elementos de alturas sonoras que operan en los niveles medio y profundo, proporcionando así medios para localizar los puntos en que un cierto movimiento tiene su origen y su término, pudiendo así definirse la extensión

temporal de cualquier movimiento completo a cierto nivel estructural.

Si bien Schenker mismo no desarrolló sus teorías sobre el aspecto rítmico de la música con la misma extensión e intensidad con que sí lo hizo en la dimensión de la organización de las alturas, definió un postulado de enorme valor para la identificación de grupos de compases y su relación con el acento estructural, al afirmar que cualquier esquema métrico de agrupación, es capaz de incluir la cadencia dentro de sí mismo, de modo que el destino cadencial -Schenker menciona el grado I, pero bien puede el concepto aplicarse a una semicadencia sobre V- aparezca en el último compás, no acentuado (en la concepción métrica tradicional) del grupo ²¹.

Ejemplo 6. Beethoven, *Sinfonía N° 3 op 55, 4° mov.*, cc.12-43. En este ejemplo se han eliminado las repeticiones del original (cc. 20-27 y 36-43).

30-43).

El ejemplo anterior muestra el bajo del Tema de las variaciones con las que Beethoven cierra su *3a. Sinfonía*. Desde el punto de vista tonal, cada grupo de 4 compases tiene un movimiento bien definido:

1) prolonga la Tónica,

2) progresa a la Dominante,

3) prolonga la Dominante (en rigor de verdad, en este grupo no hay movimiento: sólo la altura sonora repetida),

4) progresa de retorno, de la Dominante a la Tónica.

Los grupos 1), 2) y 4) tienen su sonido de destino en el cuarto compás de cada grupo, un punto en que, según la teoría tradicional de los 'tiempos fuertes y débiles' -extendida al grupo de compases- no existe acento. Sin embargo, la presencia allí de un sonido-punto de destino de un movimiento tonal (I - V - I) otorga a esos puntos un acento estructural. Curiosamente, en el grupo 3), en el que no hay movimiento tonal, Beethoven prolonga el sonido sib por medio de un calderón, que se convierte por esa circunstancia en un acento agógico: de tal modo, el cuarto compás de cada grupo de 4 está acentuado, por vía de acentos estructurales -grupos 1), 2) y 4)- o fenoménicos -el acento agógico del grupo 3)-.

El agrupamiento de compases

Para el intérprete musical en general, el problema de los agrupamientos de compases -situación particular del problema rítmico general- se proyecta a la toma de decisiones en cuanto a acentuación, articulación y fraseo. Para el director de orquesta, especialmente en casos en que la música requiere ser dirigida a razón de un pulso por compás -*scherzi* y otros movimientos rápidos- existe una decisión adicional: qué esquema métrico gestual adoptar, para mejor transmitir visualmente a sus colaboradores ejecutantes, la dinámica interna de los agrupamientos, su longitud, articulación y acentuación.

La Naturaleza proporcionó fundamentos para que los teóricos afirmen que la *Gestalt* rítmica natural del hombre, instintiva, espontánea, es binaria. Schenker cita el principio de sístole y diástole¹¹; Mainwaring

hace lo propio con el caminar, el correr, el oscilar el cuerpo y otros movimientos ²³. Un grupo de compases puede tener cualquier longitud, pero del análisis de la literatura surge que la mayor incidencia se da entre agrupamientos de dos compases, o de múltiplos de dos.

La propia música proporciona la información necesaria para que el oyente forme su juicio sobre el agrupamiento; el oyente, por su parte, tiene natural tendencia a esquematizar las imágenes resultantes de los estímulos que recibe, derivando un cierto placer de este reconocimiento de formas 'gestálticas'. Si la organización intrínseca de la información que proporciona la música se equipara con la capacidad integradora del oyente, se llega a situaciones de una equilibrada y satisfactoria comprensión del fenómeno musical. Por lo menos en forma provisional, ya que la experiencia indica que la revisión o audición de un mismo fragmento después de un cierto tiempo, puede cambiar decisiones previas sobre el agrupamiento de compases. Dado que el acento, por ejemplo, es un factor de primordial importancia en la toma de decisiones sobre el agrupamiento y, posteriormente, en la realización sonora del mismo, y dado que en cualquier trozo musical coexisten acentos fenoménicos y estructurales no sincronizados entre sí, la decisión de dónde comenzar y dónde terminar un agrupamiento dependerá de qué tipo de acento se privilegie. Hay, además, circunstancias como las que Shenker denominó "situaciones rítmicas antimétricas" ²⁴, que, de por sí, presentan dificultades: desplazamientos rítmicos entre diferentes estratos de la textura, hemiolas, anacrusas, expansiones, etc.

El acento es el principal factor, casi exclusivo, del agrupamiento, pero no el único. Entre los demás factores que se tiene en cuenta en la toma de decisiones, puede mencionarse a:

- la línea del bajo,
- la línea melódica, aislada y en relación al bajo,
- la orquestación,
- las ligaduras originales,
- la dinámica,
- las texturas.

Si un grupo de compases se extiende entre pulsos referenciales del mismo nivel métrico y si el acento principal del grupo se encuentra en su primer compás, se dice que la estructura grupal y la estructura métrica están 'en fase'. Si, en cambio, el grupo comienza en un punto de menor énfasis que el acento principal del grupo, se dice que las estructuras grupal y métrica están 'fuera de fase' o 'desfasadas'²⁵. La presencia del principal acento fenoménico determina la iniciación del grupo métrico.

Ejemplo 7. Mozart, *Sinfonía K. 551 (Júpiter)*, 3er. mov., cc. 1-16.

El ejemplo precedente muestra la primera sección del Menuetto de la *Sinfonía "Júpiter"*. Debajo de la línea melódica se ha anotado pulsaciones correspondientes a cinco niveles métricos. Como puede observarse, los grupos se inscriben entre pulsaciones del mismo nivel métrico, especialmente niveles 3, 4 y 5. Asimismo, el

acento fenoménico principal de cada grupo se encuentra en el primer compás del respectivo agrupamiento. Por lo tanto, ambas estructuras -la grupal y la métrica- se encuentran en fase.

Ejemplo 8. Beethoven, *Sinfonía N° 5* op 67, 3er. mov., cc.115-132.

Como puede observarse en el Ejemplo 8, la extensión del grupo -manifestada por la ligadura original de la voz del bajo- se ubica 'a caballo de' pulsaciones referenciales del mismo nivel métrico, p. ej. niveles 2 y 3. El grupo comienza antes del acento principal: el lapso existente entre el comienzo del grupo y el acento principal del mismo es la anacrusa. Las estructuras grupal y métrica se encuentran fuertemente desfasadas. Beethoven 'corrige' el desfase prolongando la ligadura del bajo

hasta agrupar 5 compases (cc. 123-127) y haciendo entrar a los contrabajos en el primer compás del último grupo, ahora sí en fase (cc. 128-132).

Las anacrusas de mayor longitud plantean los problemas más interesantes para el análisis y la ejecución. Recuérdese que, como ya fue expuesto al comentar el Ejemplo 4 (ps. 8 y ss.) la ubicación del primer acento fenoménico determinaba la ubicación de la barra divisoria del compás. Similarmente, cuando se trata de establecer la extensión de un grupo métrico, la colocación del principal acento fenoménico -no necesariamente el primero- es requerida para ubicar allí la imaginaria 'barra divisoria' del grupo: concretamente, su 'primer compás'.

Ejemplo 9. *Sinfonía N° 1 op 21, 3er. mov., cc. 1-8.*

The image shows a musical score for a 3/4 time signature. The main staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes. There are two accents marked 'a' and 'a¹' above the notes. A 'cresc' marking is placed below the notes. The score is divided into three parts, numbered 1), 2), and 3). Part 1) covers measures 1-4, part 2) covers measures 5-7, and part 3) covers measure 8. Below the main staff, there are three staves labeled 1), 2), and 3), with the word 'ANACRUSA' written across them. The word 'ANACRUSA' is written in a box that spans across the three staves, indicating the anacrusis for each part.

Del análisis del ejemplo anterior surgen las siguientes evidencias:

1) Los acentos estructurales más importantes se encuentran en los compases 4 y 8; en el c. 4 se produce la llegada a la Dominante y en el c. 8 se completa la prolongación-afirmación de la Dominante, con una enfática cadencia.

2) Ambos puntos (cc. 4 y 8) se encuentran valorizados, además, por diversos acentos fenoménicos; por ejemplo, la descomposición de la blanca del motivo iámbico señalado como a, en dos negras (a¹, cc. 3 y 7) provoca una aceleración, fusión con el siguiente motivo y acento agógico sobre la siguiente nota blanca (c. 4; en el c. 8, negra y silencio de negra), o bien el acento tónico (intervalo de 5a. justa descendente) del c. 8. Estos

puntos (cc. 4 y 8) son, por la calidad y coincidencia de sus acentos, compases iniciales de sendos grupos. Cotejando las pulsaciones de distintos niveles de referencia métrica, se observa que, en el nivel 3), los tres primeros compases y fracción, funcionan como una prolongada anacrusa (fase *arsis*) del compás con el acento principal de la estructura. A ese grupo anacrúsico 'le falta', obviamente, un primer compás acentuado. El compás acentuado 'faltante' es el compás 8: cuando se efectúa la repetición, este compás actúa como compás métrico 'uno' del grupo anacrúsico.

Ejemplo 10. Beethoven, *Sinfonía N° 5* op 67, 3er. mov., cc. 1-8.

11) p. p. p. ; p. p. p. p. ; p.

2) o. o. o.

3) ANACRUSA 1 2 3

El Ejemplo 10 tiene similitud con el anterior. Adviértase los acentos estructurales: en el c. 4 por la llegada de la progresión I-V y en el c. 8 por el retorno a V después de la sucesión que lo prolonga (cc. 4-8). Ambos acentos estructurales están enfatizados por acentos fenoménicos: en el c. 4 el acento agógico del sol del bajo y el acento colorístico de la entrada de las trompas; en el c. 8 el acento agógico del calderón sobre el acorde final. En este ejemplo también el grupo de tres compases y fracción que precede al acento principal del c. 4 es una larga anacrusa, una larga fase de *arsis*. Aquí, Beethoven no agrega el compás 'faltante', pero más adelante nos ofrece distintas versiones de esta idea del arpeggio ascendente, con un primer compás fuertemente acentuado:

- Ejemplo 11.** (a) *Ibid.*, cc. 44-48.
 (b) *Ibid.*, cc. 96-100.
 (c) *Ibid.*, cc. 236-240.

El Ejemplo 11, en sus tres variantes, ratifica la decisión de agrupamiento adoptada al comentar el Ejemplo 10.

Otro fenómeno que incide en la conformación de los agrupamientos es la elisión o "reinterpretación de valores métricos", como la denomina Schenker²⁶. Se llama elisión a la situación en la que el compás final de un grupo es, simultáneamente, el compás inicial de otro.

En el Ejemplo 6 se advierte que el punto de llegada estructural del primer grupo de cuatro compases, se encuentra en el cuarto compás, y que el siguiente grupo comienza con la reiteración del sonido mib, iniciando un nuevo movimiento tonal, de prolongación del mib (I) y progresión a sib (V). Ambos grupos están yuxtapuestos. El Ejemplo 12 tiene varios puntos de contacto con el Ejemplo 6.

Ejemplo 12. Dukas, *L'Apprenti Sorcier*, cifra 43 y ss.

Pero, en el caso del Ejemplo 12, los grupos de 4 compases no están yuxtapuestos, sino que coinciden en un punto: el compás 4 de un grupo es el compás 1 del grupo siguiente, y así sucesivamente. De tal modo que, tanto en la percepción como en la ejecución, ese compás 4 de cada grupo se 'reinterpreta' como compás 1 del siguiente grupo. Los grupos resultan así de 3 compases, en vez de 4.

Las expansiones motivicas modifican la regularidad de las agrupaciones. Dichas expansiones pueden asumir carácter introductorio, en cuyo caso se agregan antes del grupo principal, o carácter extensivo (prolongacional), y entonces se añaden después del grupo principal: en ambos casos, las expansiones son generalmente binarias y no ofrecen dificultad para el análisis. Más interesantes son las expansiones que se insertan en medio de un grupo, modificando su 'regularidad' con el carácter de una interpolación.

Ejemplo 13. (a) Beethoven, *Sinfonía N° 1* op 21, 3er. mov., cc.8-25.

(b) Beethoven, *Sinfonía N° 5* op 67, 1er. mov., cc.382-395.

a)

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of music, each with a four-measure phrase. The first phrase is marked with a 'p' (piano) dynamic and a 'f' (forte) dynamic. The second phrase is marked with a 'p' dynamic and a 'f' dynamic. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat. It contains two measures of music, each with a four-measure phrase. The first phrase is marked with a 'sf' (sforzando) dynamic and a 'p' dynamic. The second phrase is marked with a 'sf' dynamic and a 'p' dynamic. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

b)

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). It contains two measures of music, each with a four-measure phrase. The first phrase is marked with a 'b' (basso) dynamic and a 'b1' (basso 1) dynamic. The second phrase is marked with a 'b' dynamic and a 'b1' dynamic. The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats. It contains two measures of music, each with a four-measure phrase. The first phrase is marked with a 'b' dynamic and a 'b1' dynamic. The second phrase is marked with a 'b' dynamic and a 'b1' dynamic. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

En el Ejemplo 13 (a) la célula anacrúsica de dos negras que aparece en los compases 11, 15 y 17 (señalada como a), es expandida a cinco negras (cc. 19-20, señalada como a¹), causando un agrupamiento de 5 compases (2 + 3). En el Ejemplo 13 (b) la expansión se produce sobre el silencio: un silencio de tres corcheas (b, cc. 386-387) es expandido a siete corcheas (b¹, cc. 388-390) generando también un agrupamiento de 5 compases (2 + 3). Estos agrupamientos de 5 compases aparecen en un contexto regular de 4 compases, provocando en ambos casos el efecto local de un pequeño *ritenuto*, de consecuencias expresivas diametralmente opuestas entre ambos ejemplos. En Ej.13 (a) la expansión afecta a una fase *arsis* (la anacrusa): la ampliación de la anacrusa, valorizada por el incremento dinámico ('ff' súbito), volumétrico (de solb¹ a sib¹), colorístico (maderas más cuerdas), origina una tremenda acumulación de energía que se libera a partir del compás 21. En el Ejemplo 13 (b) la expansión afecta a la fase *stasis*, después de una pequeña inserción motivica en 'p'. La prolongación de la *stasis* silenciosa aumenta el efecto de la explosiva fase *arsis* siguiente ('tutti', 'ff', c. 390).

El final de una composición o movimiento completo, debe recaer siempre sobre 'uno' -primer y único compás de un hipotético grupo de uno- considerando que el acento estructural que recibe la Tónica final de la composición o movimiento, convierte a este punto en una *tesis* definitiva. Esto motiva que, en los casos de *casillas*, *da capo*, continuación y *fine*, sea inevitable valorizar la diferente situación de los agrupamientos.

Ejemplo 14. Beethoven, *Sinfonía N° 1* op 21, 3er. mov., cc. 74 y ss.

En el Ejemplo 14: (a) Corresponde a la ejecución del fragmento por primera vez, antes de la repetición D.C. al compás 9; el último grupo debe ser interpretado como constando de 5 compases (2 + 3) y el compás de la resolución cadencial, es el primer compás del grupo que inicia la repetición. (b) Corresponde a la segunda ejecución, antes de pasar al Trio. Aquí la interpretación del último grupo es de 6 compases, con la resolución de la cadencia incluida en el grupo, así como la anacrusa del Trío. En cuanto a (c) corresponde a la ejecución final: la interpretación es de 5 compases (2 + 3) y el compás de la resolución cadencial es 'uno', de un grupo de 'uno'.

La reinterpretación del compás de ataque del sonido final de la obra o movimiento como compás 'uno', justifica la aparente extravagancia que exhiben algunas obras o movimientos que finalizan con uno o más compases de silencio, con una insólita G.P. (por ejemplo: Beethoven *Sinfonía N° 1* op 21, cuarto movimiento; *Sinfonía N° 3* op 55, tercer movimiento; Schubert, *Sinfonía N° 5*, cuarto movimiento; *Sinfonía N° 7*, cuarto movimiento). El compás de silencio es el compás que falta para completar el grupo binario (de dos o múltiplo de dos) del cual el compás de ataque del sonido final es el compás 'uno'.

Calderones

Hans Swarowsky ha descrito no menos de nueve especies de calderones, cada uno de ellos con funciones perfectamente diferenciadas. De ellas, la que interesa al tema bajo consideración es la del calderón *tenuto*, que "prolonga el valor de una nota en el doble, triple, cuádruple, etc., según el valor periódico atribuido a ella" ²⁷. Esto significa que el contexto de agrupamiento es el que determina la duración del calderón *tenuto*.

El siguiente ejemplo muestra la ejecución de un calderón que aparece en medio de un contexto regular de grupos de 4 compases.

Ejemplo 15. (a) Beethoven, *Sinfonía N° 9* op 125, 2° mov., cc.395-397 (simplificación de la partitura).
(b) Ejecución.

The image displays two musical staves, (a) and (b), illustrating a tenuto note. Staff (a) shows the original score with a tenuto note at measure 395 and measure 396. Staff (b) shows the execution of the tenuto note, which is prolonged across four measures.

En otros casos, un calderón separa secciones contiguas con agrupamientos disímiles. El Ejemplo 16 muestra un calderón que se encuentra en el 3er. 'tiempo' del último compás de un grupo 3 x 2; inmediatamente a continuación sigue un grupo 3 x 3. La opción que se plantea es: a) prolongar el calderón dentro de esquema binario, transformando el grupo 3 x 2 en 4 x 2, o bien b) anticipar la inminente agrupación ternaria, prolongando el calderón en consecuencia.

Ejemplo 16. (a) Beethoven. *Sinfonía N° 9* op 125, 2° mov., cc.171-177 (simplificación de la partitura).

(b) Ejecución con prolongación binaria.

(c) Ejecución con prolongación ternaria.

(a) Musical notation showing measures 176 and 177, marked *ff* and *Ritmo di tre battute*.

(b) Execution with a binary prolongation.

(c) Execution with a ternary prolongation.

Igor Markevitch habla de "la tradición clásica, según la cual un calderón sobre un compás triplica su valor". Se refiere a ello a propósito del primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, que tan contundentes ejemplos ofrece. Sin embargo, su 'lectura' interpretativa difiere sensiblemente de la propuesta por Hans Swarowsky para el mismo pasaje:

Markevitch²⁹

Swarowsky³⁰

Anacrusa

Anacrusa

Anacrusa

La diferencia fundamental que existe entre ambos análisis radica en la incorporación o no de la anacrusa al grupo de compases. Como ya fue observado en la sección correspondiente, la estructura grupal y la estructura métrica están frecuentemente 'fuera de fase'. Este

es un caso de 'desfasaje': Markevitch -como en su momento Furtwängler-³¹ prefiere la estructura grupal en vez de la métrica. Swarowsky privilegia la estructura métrica, tomando como compás 'uno' del grupo aquel punto en que se encuentra el principal acento (en este caso un fuerte acento fenoménico). Esta lectura tiene la ventaja de mantener el carácter anacrúsico del grupo de tres corcheas, y de corresponder al esquema métrico gestual con que se dirige el pasaje.

El siguiente ejemplo, extraído de la *Segunda Sinfonía* de Beethoven, ratifica dos premisas ya enunciadas:

1) el calderón sobre un compás triplica el valor de éste.

2) el calderón *tenuto* debe medirse según el contexto de agrupamiento.

Ejemplo 17. Beethoven, *Sinfonía N° 2* op 36, 4° mov., cc. 334-337.



El contexto de agrupamiento del que se extrajo el Ejemplo 17 es de 4 compases. Obsérvese que los dos calderones consecutivos son anotados por Beethoven sobre el segundo compás, de dos redondas-compases ligados. La pregunta es obvia: si la duración del calderón es *ad libitum*, ¿porqué no escribir sólo un compás con calderón? Por otra parte, si la duración triplica la duración del compás, la duración de un compás con calderón se extiende a tres compases, lo que 'no encaja' en el contexto. Beethoven, pues, escribe dos compases ligados y coloca un calderón sobre el segundo: la duración total que resulta es de 1 + 3 compases, como corresponde al contexto de grupos de 4 compases.

Ejemplo 18. Ejecución del Ejemplo 17.



Dos casos para el análisis

Como corolario del presente trabajo se han elegido dos fragmentos cuyos respectivos análisis ofrecen interesantes alternativas. Se trata del comienzo de la *Segunda Sinfonía* de Brahms y de un pasaje tradicional del Scherzo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. En el caso de la *Sinfonía* de Brahms son planteadas dos líneas de razonamiento analítico que fundamentan distintos agrupamientos.

Ejemplo 19. Brahms, *Sinfonía N° 2* op 73, 1er. mov., cc. 1-12 (versión simplificada).

El agrupamiento precedente se funda en los siguientes datos:

1). El c. 1 presenta la Tónica y es punto de partida de un importante movimiento tonal, por lo tanto, recibe un acento estructural.

2) La línea melódica desarrolla un movimiento lineal de 3a. descendente (fa[#]-mi^b-re^b), cuya llegada coincide con el final de la primera prolongación de la Tónica (I - V - I), generando un nuevo acento estructural en el c. 5.

3) El movimiento lineal descendente es replicado por las maderas, dos octavas más agudo (fa^{#6}-mi^{b6}-re^{b6} en Flauta I, cc. 7-9), coincidiendo con la introducción del acorde de conducción del c. 9 (VI gramatical).

4) Esta lectura, en la que el motivo de la bordadura del bajo del c. 1 está en *tesis*, se encuentra corroborada por el pasaje de la Coda que comienza en el c. 477.

Ejemplo 20. *Ibid.*, cc. 477-484 (versión simplificada).

El Ejemplo 20 muestra el comienzo de la segunda sección de la Coda. El motivo de la bordadura del bajo aparece en *tesis*, con el acento estructural de la Tónica que inicia una progresión lineal de 5a. ascendente en el bajo (I - V) que unifica los 8 compases en un solo movimiento.

Véase ahora otra alternativa analítica, que resulta en una diferente lectura.

Ejemplo 21. *Ibid.*, cc. 1-23 (versión simplificada).

Para llegar al agrupamiento que muestra el Ejemplo 21 se han tenido en cuenta los siguientes datos:

1) En los compases 1-2, los acentos fenoménicos sobre la nota la del bajo (acentos agógico y tónico) sugieren una relación *arsis-tesis*. Dicha relación se reitera en los compases 5-6, 9-10 y 13-14 (cada 4 compases).

2) En los compases 2, 6, 10 y 14 -es decir, en las *tesis* señaladas en el punto anterior- hay acentos fenoménicos muy importantes: entradas alternativas de trompas y maderas, cambios de registro, etc.

3) Las ligaduras de los bajos a partir del c. 14 sugieren un agrupamiento de 4, 2 y 4; la progresión lineal de la voz superior define: los primeros cuatro compases están agrupados por la tercera descendente mi-re-do#, y los seis compases restantes por la prolongación del si y la resolución a la. El agrupamiento es, entonces, 4,2+4 (coincide con la articulación, la dinámica y las ligaduras de las maderas; también coincide con las ligaduras de violines I, articuladas entre los compases 23 -fin del ejemplo- y 24).

4) Esta lectura, en la que el motivo de la bordadura del bajo del c. 1 se encuentra en *arsis*, está corroborada por la Reexposición (cc. 298 y ss.): el motivo inicial de la bordadura aparece en *aumentación libre*, extendido a 4 compases en el trombón I (re-do-re, cc. 298-301); la entrada correspondiente al c. 2 de la Exposición se produce aquí en el c. 302, en *tesis*, dando comienzo a un grupo de cuatro compases, en cuyo último compás (c. 305) aparece en los bajos el motivo de la

bordadura, en sus duraciones originales e inequívocamente en *arsis*.

El segundo caso de análisis es el pasaje de transición entre la Exposición y el Desarrollo del Scherzo de la *Novena Sinfonía* de Beethoven, un extraño Scherzo en forma Sonata, con muy interesante material para el análisis tonal y el agrupamiento rítmico.

Comenzando en el c. 143, la primera observación revela un esquema de oposiciones tímbricas (cuerdas-vientos) que se reitera cada dos compases. Esto puede llevar a realizar agrupamientos binarios, sin considerar otros aspectos más profundos de la construcción del pasaje que -se verá- resultan de mucho mayor peso a la hora de decidir los agrupamientos y, consecuentemente, interpretar la estructura rítmica de todo el pasaje. Para ello es menester analizar primero la estrategia compositiva de Beethoven.

El Scherzo está en re menor. El SGT (segundo grupo temático) está en la tonalidad-bordadura inferior de do mayor (región de la Subtónica) y el Desarrollo comienza en la tonalidad-bordadura superior de mi menor (región de la Supertónica). El camino más corto para vincular ambas regiones -do mayor y mi menor- además de la yuxtaposición lisa y llana, es el descenso de 1/2 tono de la fundamental de do mayor a si mayor, Dominante de mi. Este camino lo recorrió Beethoven en otras oportunidades, rápida y directamente:

Ejemplo 22. (a) Beethoven, *Cuarteto op 59 N° 2*, 4° mov., cc. 1-9.

(b) Beethoven, *Sonata op 53*, 1er. mov., cc.

En el Ejemplo 22, Beethoven evita los paralelismos de 8a. y 5a. utilizando los recursos del retardo 6 5 y 4 3

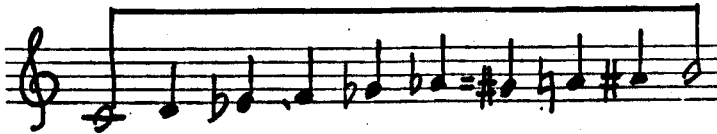
del movimiento contrario 5-6-8.

En la *Novena Sinfonía*, el derrotero que plantea el compositor es diferente y su estrategia apunta a ganar el máximo 'espacio tonal' de los mínimos intervallos. A continuación se detalla la 'táctica' aplicada:

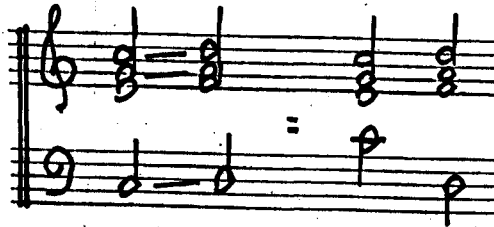
1) Convierte la 2a. menor descendente (do-si) en una 7a. mayor ascendente.



2) Recorre ese camino de 7a. mayor ascendente con notas de paso, al comienzo diatónicas, al final cromáticas.



3) Sostiene cada nota de paso con su tríada correspondiente. Para evitar 5as. y 8as. paralelas, transforma las 2as. ascendentes en 7as. descendentes.



4) Divide el espacio de 7a. descendente del bajo en tres 3as. consecutivas.



5) Por medio de las operaciones detalladas, cada 2a. ascendente de la voz superior resulta en una sucesión de tres tríadas.



6) El último tramo de este 'espacio tonal' ascendente lo recorre cromáticamente (sol#-la-la#-si), lo que provoca un *ritardando* melódico, que compensa con un *accelerando* rítmico, al reducir los grupos a dos compases por cada sonido de la progresión ascendente, en vez de tres.

Ejemplo 23. Beethoven, *Sinfonía N° 9* op 125, 2° mov., cc. 143-176 (versión analítica).

Como consecuencia del análisis precedente, el agrupamiento propuesto para el pasaje es:

cc. 143 - 150 : 3 + 2 + 3
cc. 151 - 158 : 3 + 2 + 3
cc. 159 - 170 : 4 x 3
cc. 171 - 176 : 3 x 2

Breve epílogo para jóvenes directores

Comprender los fenómenos rítmicos que motivan los agrupamientos de compases es:

- comprender mejor el fraseo, la entonación y la expresión potenciales, inherentes a, e implícitos en, el texto'

- tener una imagen más exacta de los acentos estructurales y fenoménicos del discurso, que sirva de 'imagen-testigo' para detectar los frecuentes e indeseados acentos dinámicos que suelen aparecer en la ejecución instrumental, para reaccionar rápidamente ante ellos y, eventualmente, suprimirlos;

- valorizar las distintas fases del proceso *arsis-tesis-stasis*, graduando la presencia o ausencia de energía que cada una de ellas demanda.

Manejar adecuadamente la técnica del agrupamiento de compases es:

- contar con un factor de inapreciable valor para sostener la memorización de una partitura;

- poseer el fundamento indispensable para enriquecer la dirección 'a un pulso por compás' con un 'fraseo de batuta' persuasivo, que siga las alternativas de los esquemas de agrupamiento;

- tener fundamentos de proporcionalidad temporal para integrar el calderón de la especie tenuto dentro del contexto en que se encuentre.

Pero, sobre todo -y volviendo a la cita inicial de Swarowsky- es avanzar un paso más 'en sentido contrario', por el fascinante camino de la creación musical.

- - - - -

Buenos Aires, setiembre 1992

Notas

1. Swarowsky, Hans - Dirección de orquesta - Defensa de la obra (traducción de Miguel Angel Gómez Martínez). Madrid, Real Musical, 1989, p. 28.
2. Morgan, Robert P. - "The Theory and Analysis of Tonal Rhythm", The Musical Quarterly, Vol. LXIV, N°4, octubre 1978, p. 436.
3. Mozart, Leopold - A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing (traducción de Editha Knocker). 2a.ed. Oxford Univ. Press, 1985, p.219 y ss.
4. Schenker, Heinrich - Free Composition (traducción de Ernst Oster). New York, Longman, 1979, ps. 126-127 (trad. del inglés del A).
5. Morgan, op. cit., p. 437.
6. Bernaldo de Quirós, Julio - Elementos de rítmica musical. Buenos Aires, Barry, 1955, p. 16.
7. Loc. cit.
8. Coker, Wilson - Music and Meaning. New York, The Free Press, 1972, p. 40.

9. Fox Strangways, Arthur Henry - "Time", Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5a. ed., Vol. VIII, London, The Macmillan Press, 1973, p. 476.
10. Coker, op. cit., p. 53.
11. Green, Douglass M. - Form in Tonal Music. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965, p. 43.
12. Strunk, Oliver - Source Readings in Music History. New York, Norton, 1950, p.139 y ss.
13. Mc Hose, Allen Irvine - Basic Principles of the Technique of 18th. and 19th. Century Composition, New York, Appleton-Century-Crofts, 1951, p. 19 y ss. (trad. del A.).
14. Schenker, op. cit., p. 118 (trad. del inglés del A.).
15. Lerdahl, Fred y Ray Jackendoff - "On the Theory of Grouping and Meter", The Musical Quarterly, Vol. LXVII, N° 4, octubre 1981, p. 486 (trad. del inglés del A.).
16. Stravinsky, Igor - Poética musical (traducción de Eduardo Grau). Buenos Aires, Emecé, 1946, ps. 40-41.
17. Mainwaring, James - "Gestalt". Grove's Dictionary of Music and Musicians, 5a.ed., London, Macmillan, 1973, p. 612.
18. Lerdahl y Jackendoff, op. cit., p. 485.
19. Loc. cit.
20. Ibid., p. 500.
21. Schenker, op. cit., p. 121.
22. Ibid., p. 119.
23. Mainwaring, loc. cit.
24. Shenker, op. cit., ps. 122 y ss.
25. Lerdahl y Jackendoff, op. cit., p. 499.

26. Schenker, *op. cit.*, p. 125.
27. Swarowsky, *op. cit.*, p. 39.
28. Markevitch, Igor - "Cinquième Symphonie do mineur op 67, (Analyse et Gloses)". Edition Encyclopédique des Neuf Symphonies de Beethoven. Paris, Ed. Van de Velde, 1982, p. 26.
29. *Loc. cit.*
30. Swarowsky, *op. cit.*, p. 41.
31. Furtwängler, Wilhelm - "Beethoven et nous". Musique et Verbe (traducción de Jacques Feschotte). Paris, Albin Michel, 1979, p. 160.

LOS "SALVE REGINA" DEL ARCHIVO MUSICAL DE CHIQUITOS: UNA PRUEBA PILOTO PARA LA EXPLORACION DEL REPERTORIO ¹

LEONARDO J. WAISMAN

Desde 1989, un equipo formado por Irma Ruiz, Gerardo Huseby, Bernardo Illari y el autor, a los que luego se sumó Melanie Plesch, está trabajando en el ordenamiento, transcripción y estudio del Archivo Musical de Chiquitos (Santa Cruz, Bolivia) como parte de un proyecto mayor en el que se intenta combinar la antropología y la historia de la música para comprender los procesos de aculturación sufridos por los chiquitanos a partir de su reducción por los misioneros jesuitas en el siglo XVIII.¹

Luego de realizado un inventario y catálogo provisionarios, el proyecto preveía un estudio pormenorizado de todo el repertorio, pero ¿cómo iniciar la exploración de una masa de más de 600 composiciones, la mayoría de ellas anónimas, sin datos de proveniencia ni información sobre sus usos e interrelaciones? ¿Cómo comenzar a averiguar la manera en que este repertorio de filiación europea se insertó en comunidades indígenas y se conquistó un lugar tan firme en su cultura como para que éstas se mantuvieran durante más de dos siglos?

Una primera prospección señaló algunas coincidencias entre obras con la misma función litúrgica; pareció indicado, por consiguiente, lanzar una prueba piloto con una especie litúrgica, estudiándola para luego confrontar los resultados con el resto de las obras. Para esto elegí las composiciones basadas en la antífona mariana *Salve Regina*, principalmente por tratarse de un número de piezas adecuado para este fin.

El trabajo realizado comprende:

- 1) estudio, ordenamiento y filiación de las diversas copias conservadas;
- 2) transcripción del repertorio;
- 3) reconstrucción de partes faltantes, en la medida de lo posible;
- 4) estudio estilístico;
- 5) estudio de interrelaciones de las obras entre sí, y con otras del Archivo;

- 6) investigación de concordancias con el Archivo de San Ignacio de Moxos;
- 7) formulación de hipótesis sobre formación, usos y evolución del repertorio en las comunicades indígenas de San Rafael y Santa Ana.

El producto de las primeras seis tareas son las partituras transcriptas y un catálogo razonado, posteriormente ampliado a todo el repertorio mariano de Chiquitos. A continuación, resumiré algunos de los datos obtenidos, intercalándolos con algunas de las conclusiones del punto 7).

La muestra abarca las 14 obras que llevan texto de la antífona *Salve Regina* en el Archivo Musical de Chiquitos. Cinco de ellas están numeradas del I al V en la mayoría de las fuentes; ellas llevan los primeros números en nuestro catálogo (Am = antífona mariana, 5-9). A las demás les hemos asignado números de catálogo consecutivos, en el probable orden de incorporación al repertorio. Se suman además varias obras con texto en castellano, por razones que examinaremos luego, y los ocho *Salve Regina* del Archivo de San Ignacio de Moxos (el inventario inédito de María Eugenia Soux cuenta sólo seis), tres de los cuales concuerdan con otros tantos de nuestro archivo.

El estudio individualizado de los manuscritos (una partitura y cerca de 100 particelas) comportó necesariamente un examen de las caligrafías respectivas. Por una retracción en los fondos comprometidos por el CONICET para el proyecto, hubo que renunciar -por lo menos temporariamente- al apoyo de un experto calígrafo. De manera tentativa, entonces, identifiqué 23 caligrafías diferentes; posiblemente el número pueda ser reducido por un experto. De todas maneras, sólo diez de estos copistas representan cerca de un 80% del total de particelas. También en forma tentativa, pude dividir a estos escribas en grupos cronológicos: cuatro de ellos, que por su caligrafía y el repertorio copiado seguramente trabajaron en la primera mitad del siglo XVIII, fueron designados como "j" (por "jesuítico") 1 a 4; otros 12 ubicados entre la expulsión de los jesuitas en 1767 y comienzos del siglo XIX se identifican como "p" ("post-jesuíticos") 1 a 12; por último, un grupo aproximadamente entre 1820 y 1930 lleva las siglas "t" ("tardío") 1 a 7. A dos de estos últimos se los puede ya identificar por nombre: Ignacio Yaibona y Ramos.

La distribución de obras y copistas en los cuadernillos que contienen las particelas indica un trabajo sistemático y ordenado en la constitución del repertorio para la época jesuítica, un reemplazo bastante adecuado de partes extraviadas y deterioradas en las décadas subsiguientes, y un llamativo desorden durante el siglo XIX. Después de 1800 se pierde la unidad de repertorio entre San Rafael, Santa Ana y San Ignacio de Moxos: cada población pasa a tener su repertorio propio. El cotejo de variantes entre distintas copias de una misma parte revela cierta independencia de criterio en los copistas del primer grupo y algunos del segundo -probablemente eran hombres con algunos conocimientos de teoría musical y de ortografía latina-. Los copistas más tardíos, en cambio, copiaban con fidelidad ciega los aciertos y errores de sus predecesores, incorporando a su vez un número creciente de incorrecciones que llegan a hacer imposible una ejecución basada en esas copias. Esto sugiere no sólo el analfabetismo musical y el desconocimiento del latín por parte de los escribas del siglo XIX, sino también la fuerte posibilidad de que la enseñanza de la música haya pasado a ser puramente oral y de memoria, olvidándose del adiestramiento en lectura que tan cuidadosamente habían trabajado los padres jesuítas. (Esto último es evidente por la abundancia de sílabas musicales escritas sobre las notas en las partes antiguas. El sistema usado era una variante de lo que los anglo-parlantes llaman "tonic sol-fa", con "bi" para designar cualquier sonido accidental, particularmente sensibles secundarias). El mantenimiento de una actividad de copia de los manuscritos significaría, en este caso, una preservación de los documentos como un ritual o como la custodia de una tradición que ya ha perdido su fin utilitario.

La distribución de los copistas y el análisis estilístico permiten ya una reconstrucción -aun tentativa- de la formación y evolución del repertorio. Las cinco obras numeradas (Am05-09) forman el núcleo más antiguo, cumpliendo funciones determinadas en un sistema litúrgico-musical organizado. Cada una de ellas se encuentra ubicada dentro de los cuadernillos en inmediata proximidad con una *Letanía Loretana* (éstas también numeradas del I al V). Según los datos de que disponemos acerca de la liturgia en Chiquitos, todas las tardes se reunía el pueblo entero para rezar el rosario y entonar *La Salve*. Sabemos, gracias al jesuíta Antonio Sepp, que en las misiones de guaraníes, la misma costumbre incluía la recitación de la *Letanía de Nuestra Señora*

antes de *La Salve* ⁶. La organización de las fuentes musicales nos sugiere que en Chiquitos se debió incluir la *Letanía* (aquí siempre cantada) en la diaria liturgia vespertina. Esto explicaría la comparativa abundancia de musicalizaciones del *Salve Regina* frente a las otras antífonas marianas (14 *Salve*, contra 6 en total de las otras tres antífonas, incluyendo varios *contrafacta*). Por lo demás, la devoción a la Virgen, inculcada por los misioneros, era uno de los aspectos de la religión que más fuertemente calaron entre los indígenas, de manera que todas las fiestas "de Beata Virgine" eran celebradas con especial dedicación ⁷; seguramente para las más importantes se reservaban algunas *Salve* más solemnes, que veremos más adelante, utilizándose el grupo que estamos tratando en la liturgia diaria ⁸.

Los cuatro copistas del grupo "j" sólo copiaron partes de estas cinco obras (con la excepción de j-2, que también copió la *Salve VIII*). Dos de ellas (IV y V) tienen concordancias en el Archivo de Moxos.

Este núcleo posee una identidad estilística definida. Coro a tres, cuatro o cinco voces, uno o dos violines y bajo continuo constituyen su orgánico. Si bien el coro alterna los pasajes en *tutti* con dúos o solos, éstos nunca requieren una técnica vocal desarrollada ni parecen exigir la expresividad de la voz solista. Unos pocos melismas de agilidad, bien dosificados, alcanzan para aliviar la monotonía de una declamación silábica predominante, sin requerir del coro más esfuerzos de los que sabemos (por las obras de Zipoli) que podía afrontar con comodidad. Las frases se articulan cada dos, tres o cuatro compases, en arcos de contornos suaves, registro estrecho e intervalos pequeños. La armonía es sumamente simple, con una abrumadora mayoría de acordes en I, IV y V grados, predominio de la fundamental en el bajo, y esquemas tonales clarísimos: principios, centros y finales en tónica, con algunos pasajes en el relativo menor (todas las obras están en modo mayor) u otra tonalidad cercana.

Estos sirven en varias ocasiones para dar el afecto apropiado a determinadas frases del texto, como "suspiramus", "gementes et flentes", "O clemens", etc. Hay una serie de *topoi* que se reiteran en todas estas obras: melodías que alternan el 5° grado con un ascenso del 1°, 2° y 3er. grados (Ejemplo 1); cortas células con rápida alternancia I-IV-I en las armonías (Ejemplo 2); duos en terceras paralelas que reiteran o secuencian un motivo

(Ejemplo 3). También es frecuente el retorno al material del comienzo en el curso de la composición.

Las partes de violín son de fácil ejecución y poca diversidad de figuración. Mientras canta el coro, a menudo se limitan a duplicar alguna de las voces, saltando libremente de una a otra; otras veces marchan a la octava con el bajo continuo, y en algunas ocasiones dibujan arpeggios sobre las armonías del coro.

Dentro de este estilo general, se pueden diferenciar las dos primeras *Salve* de las siguientes; la quinta es más difícil de categorizar. En las *Salve* I y II (Am05-06) la conducción de voces es, desde la perspectiva de la preceptiva tradicional, desmañada y llena de errores. El compositor no manifiesta reparos en doblar al unísono o a la octava las voces entre sí, con los violines, o con el bajo, a veces por el espacio de varios compases, otras por sólo dos o tres notas a la vez. Por esta razón la textura pasa a menudo y por sorpresa de cuatro o cinco voces reales a dos o tres. Son también muy comunes las duplicaciones de una nota con apoyatura en una voz y sin ella en otra. Otras disonancias resultan inapropiadas (ver ejemplo 4). Las *Salve* III y IV (Am07-08), en cambio, muestran una conducción de voces tradicionalmente correcta.

En las *Salve* I y II, el coro es interrumpido sólo por breves silencios; en las III y IV presenta pausas de hasta cuatro compases por vez, llenadas por los violines con pequeños diseños a manera de ecos. La *Salve* V (Am09) alterna pasajes de correcta y hasta sofisticada conducción de voces con flagrantes incorrecciones, utiliza los violines en *ritornelli* de figuración bastante intrincada, a la manera del *aria da capo*, y presenta en su esquema formal una indudable influencia de la sonata preclásica.

Atendiendo a la situación de las fuentes y a los aspectos estilísticos analizados, parece indudable que el núcleo central formado por las primeras cinco *Salve Regina* formó parte de la música instituída por los padres jesuitas para el culto y la aculturación de los indígenas recién reducidos. Por lo menos las dos primeras, obras de un compositor *amateur*, deben haber sido compuestas *ad hoc* e *in situ* por uno de los sacerdotes dueños de una formación musical pero no duchos en composición. Los candidatos obvios son Martín Schmid (en

Chiquitos entre 1730 y 1767) y Anton Mesner (1743 a 1767).

Algo más tardía (quizás en las postrimerías de la época jesuítica) es seguramente la incorporación de un segundo grupo de piezas: Am10, Am11a y Am12. Sin presentar la unidad estilística de las anteriores, ofrecen importantes puntos de contacto con ellas. La *Salve* Am10 mantiene la alternancia de duos y *tutti*, y las múltiples disonancias causadas por un tratamiento heterodoxo de las voces, pero emplea largos y difíciles melismas en un contrapunto de estilo barroco tardío, con motivos secuenciados sobre un bajo descendente de característico cifrado: 7-6-7-6 etc. Está construido sobre un *basso ostinato* de doce compases. Nos hace pensar en un compositor amateur intentando imitar el estilo de un Händel o un Scarlatti. No sería imposible que fuese un esfuerzo extraordinario de la misma pluma que escribió las *Salve* I y II, pero a diferencia de aquéllas, encantadoras en su original simplicidad, es pretencioso y repetitivo. La *Salve* Am11 mantiene en un todo el estilo del núcleo inicial, pero está estructurada a la manera de una gran cantata con tres arias corales, cada una con sus *ritornelli* propios. Los temas melódicos característicos de cada aria son variantes del *topos* citado en el Ejemplo 1. La *Salve* Am12 también es congruente con el mismo estilo, pero se aventura más en modulaciones expresivas. Las dos últimas llevan atribuciones a "Massa".

La situación de las fuentes es sugerente: los cuadernillos en los que j-1, j-2, y j-3 habían copiado las *Salve* del núcleo inicial, contienen también las de este grupo, pero copiadas por otros escribas, post-jesuíticos. La *Salve* Am11a tiene concordancia con Moxos. De la Am12 hay un fragmento de partitura, casi único en el archivo.

Aunque no sea más que una especulación⁹, querría sugerir que el compositor Bartolomé Massa, trasladándose de Buenos Aires a Lima entre 1761 y 1765, puede haber sido requerido por los jesuitas a su paso por Potosí para que produjera un par de obras apropiadas para ser cantadas por los indios de las misiones. Esto, si bien no puede demostrarse, explicaría todas las circunstancias arriba detalladas, y las diferencias estilísticas con otras obras del compositor.

En interés de la brevedad, omitiré la discusión de la *Salve para los Congregantes*¹⁰ (Am13) y pasaré rápi-

damente sobre las tres *Salve* siguientes, probablemente incorporadas al repertorio a principios del siglo XIX. La *Salve* Am14 es un motete a solo, de dificultad apenas moderada, en estilo probablemente italiano de mediados del siglo XVIII. Por ser solístico, supongo que no vino a suplantar a las *Salve* anteriores en sus funciones cotidianas, sino que sería cantado en ocasiones especiales. En Moxos hay un *Salve Regina* de rasgos extraordinariamente parecidos a éste.

La *Salve* Am15 es también solística, y sus fuentes más antiguas -que indican una orquestación clásica- son de proveniencia brasileña, atribuyendo la obra a Verissimo Jose de Guimaraes; la identificada como Am16 es sólo un fragmento asignado a dos "tiples" y cuerdas. Es notable que en esta época comience a utilizarse el idioma español, antes totalmente ausente (excepto en letras de canciones), y parezcan producirse contactos con Brasil -el aislamiento del "estado" jesuítico ya ha concluído-.

La *Salve* Am17, copiada en el siglo XIX, introduce un nuevo tipo de composición, que parece predominar de allí en adelante. Se trata de una canción estrófica, preservada únicamente en la parte vocal (soprano), cuyo acompañamiento debió haber sido tan simple que podía ser improvisado en el arpa o la guitarra. Tiene dos textos superpuestos: el *Salve Regina* muy maltratado para ser adaptado a una melodía estrófica, y una poesía culterana española: "A la aurora del sol de la gracia". Entre estrofa y estrofa se canta, probablemente sin acompañamiento, un estribillo de dos compases: "Salve Regina". Una variante de la misma poesía se encuentra bajo número de inventario 333, con otra música, siempre con el estribillo "Salve Regina" y el título de "La Salve <para la fiesta de la> Concepción". En ésta se señala alternancia en la ejecución: tiples una estrofa, tenores la siguiente.

Aparecen en los manuscritos de esta época toda una serie de *contrafacta* y adaptaciones de melodías simples, a veces con estribillo coral, que cumplen la función del *Salve Regina* y otros textos marianos. Un *Ave Regina coelorum*, por ejemplo, aparece como "La Salve para at viendo", no sabemos para qué ocasión, puesto que Adviento no es la temporada indicada para la ejecución en Vísperas del *Ave Regina coelorum* ni del *Salve Regina*. La conclusión es obvia: los nuevos curas enviados a los poblados por la Bolivia independiente no se ocuparon de

mantener o mejorar la cultura musical ya aceptada por los indígenas. Antes bien, introdujeron cancioncillas banales, con las que las comunidades aborígenes, habiendo ya asimilado el patrimonio jesuítico, y quizás habiéndolo integrado parcialmente con su cultura autóctona, fueron nuevamente sometidas a un despojo y llevadas a adoptar otros aspectos de la cultura dominante, esta vez los más pobres, pero los más fáciles.

Subsiste el interrogante sobre la continuidad de la tradición de ejecuciones de las *Salve* más antiguas durante los siglos XIX y XX. Sólo hay una copia tardía de una de las voces, pero las de época jesuítica -si nos guiamos por su aspecto actual- deben haber mantenido un buen estado de conservación hasta hace pocos años. Quizás podamos responder a este tipo de preguntas cuando estudiemos otras de las especies litúrgicas del repertorio. Podremos entonces confirmar o rechazar algunas de las hipótesis formuladas en el curso de este trabajo.

* * * * *

APENDICES

1) Catálogo de Antifonas Marianas

<u>cat</u>	<u>título</u>	<u>autor</u>	<u>ton</u>	<u>mis</u>	<u>orgánico</u>	<u>n°inv</u>	<u>ctf</u>
Am01	Alma Redemptoris Mater		DO	AR	sat/v/bc	167.00	
	+ Alma Redemptoris Mater:ver Am02b					130.00	
	+ Ave Regina coelorum: ver Am12b					125.02	
Am02	Ave Regina coelorum		re	A	sat[b?]/v1-2/bc	348.00	Am12b
Am02b	Alma Redemptoris Mater		re	A	sctb/[v]/[bc]	130.00	Am02a
Am03	Regina coeli laetare		FA	R	satb/v1-2/bc	311.00	
Am04	Regina coeli laetare		re	A	s1-2/v[1-2]/bc	547.00	
Am05	Salve Regina I		FA	A	s1-2at1-2/v/bc	102.00	
Am06	Salve Regina II		FA	AR	sat/v/bc	104.00	
Am07	Salve Regina III		FA	AR	sat/v1-2/bc	100.00	
Am08	Salve Regina IV		SOL	AR	sctb/v/bc	120.00	
Am09	Salve Regina V		DO	AR	satb/v/[bc]	124.00	
Am10	Salve Regina		SOL	AR	satb/v/bc	131.00	
Am11	Salve Regina	MASSA, [Bartolomé?]	FA	AR	satb/v1-2/[bc]	119.00	

Am12	Salve Regina	MASSA, [Bartolomé?]	FA	AR	s1-2t/v 1-[2]/ [bc]	125.01	Am12b
Am12b	Ave Regina coelorum	MASSA, Bartolomé (ctf)	FA	R	[s1-2]t/ [v1-2]/ [bc]	125.02	Am12a
Am13	Salve para los congregantes		DO	A	?/bc	330.00	
Am14	Salve Regina		LA	A	a[t?]/v [1]-2/ [bc]	323.00	
Am15	Salve Regina	GUIMARAES, Verissimo J. de	RE	A	st[quizá ab]/v[1] -2/"trompas, clarinetes"/ bc	346.00	
Am16	Salve Regina		re	A	s1-2/v1- 2/bc	345.00	
Am17	Salve Regina		re	R	s/[acompañamiento?]	531.00	R101
Am18	Salve Regina		?	?		600.00	

- - - - -

2. Lista de particelas por copista

CAT	TITULO	PARTE	UBICACION: CUADER.-- FOLIO
Copista: ?			
Am12a	Salve Regina	t 13	A01 -- 11
Am06	Salve Regina II	t 2	A01 -- 14-14v
Am12a	Salve Regina	pg 0	Rp -- Am12a
Copista: j			
Am10	Salve Regina	bc 1	R06 -- 16v
Am05	Salve Regina I	oc 1	R06 -- 18
Am06	Salve Regina II	bc 1	R06 -- 19v
Am07	Salve Regina III	bc 1	R06 -- 20v
Am08	Salve Regina IIII	bc 1	R06 -- 21v
Am10	Salve Regina	bc 2	R07 -- 23
Am09	Salve Regina V	bc 1	R07 -- 23v
Copista: j1			
Am05	Salve Regina I	t1 2	A01 -- 13
Am07	Salve Regina III	t 2	A01 -- 15-15v
Am09	Salve Regina V	t 1	A01 -- 18-18v
Am08	Salve Regina IIII	t 1	A01 -- 19-19v
Copista: j2			
Am12a	Salve Regina	t 2	R03 -- 31
Am05	Salve Regina I	t1 1	R03 -- 33
Am07	Salve Regina III	t 3	R03 -- 34v-35
Am12a	Salve Regina	t 1	R04 -- 33
Copista: j3			
Am09	Salve Regina V	t 2	R03 -- 37v
Am09	Salve Regina V	b 1	R04 -- 34v
Am05	Salve Regina I	t2 1	R04 -- 35-35v
Am08	Salve Regina IIII	b 1	R04 -- 36v-37
Am06	Salve Regina II	t 1	R34 -- h1
Am07	Salve Regina III	t 1	R34 -- h2-2v
Am05	Salve Regina I	ix 1	R34 -- 1
Copista: j4			
Am06	Salve Regina II	v 1	R05 -- 17vf
Am07	Salve Regina III	v2 1	R05 -- 19
Copista: p			
Am13	Salve para los	vc 11	A21 -- 17
Am17	Salve Regina	s 12	R03 -- 39-39v
Am11	Salve Regina	bc 11	R07 -- 24-25
Am12a	Salve Regina	s2 11	R19 -- 19

Copista: p1

Am05	Salve Regina I	s1 11	R16 -- 30
Am06	Salve Regina II	s 11	R16 -- 31v
Am08	Salve Regina IIII	s 11	R16 -- 32v-33
Am09	Salve Regina V	s 11	R16 -- 36
Am12a	Salve Regina	s1 11	R16 -- 38
Am10	Salve Regina	s 11	R16 -- 39v
Am11	Salve Regina	s 11	R16 -- 40-40v

Copista: p10

Am12a	Salve Regina	s1 14	A02 -- 02
-------	--------------	-------	-----------

Copista: p11

Am14	Salve Regina	a 11	Ap -- Am14
Am14	Salve Regina	v2 11	Ap -- Am14

Copista: p2

Am10	Salve Regina	s 12	R18 -- 13v
Am09	Salve Regina V	s 12	R18 -- 15-15v
Am08	Salve Regina IIII	s 12	R18 -- 18v-19
Am12a	Salve Regina	s1 13	R21 -- 09
Am10	Salve Regina	s 13	R21 -- 10v-11
Am09	Salve Regina V	s 13	R21 -- 12-12v
Am05	Salve Regina I	s1 12	R21 -- 14v
Am06	Salve Regina II	s 12	R21 -- 16-16v
Am07	Salve Regina III	s 12	R21 -- 17v
Am08	Salve Regina IIII	s 13	R21 -- 19-19v

Copista: p3a

Am05	Salve Regina I	a 12	R25 -- p47
Am06	Salve Regina II	a 12	R25 -- p49-50
Am08	Salve Regina IIII	a 12	R25 -- p57-59
Am09	Salve Regina V	a 12	R25 -- p64-65

Copista: p3b

Am12a	Salve Regina	s1 12	R18 -- 12
Am07	Salve Regina III	s 11	R18 -- 17
Am05	Salve Regina I	a 11	R19 -- 10
Am06	Salve Regina II	a 11	R19 -- 11-11v
Am07	Salve Regina III	a 11	R19 -- 12v-13
Am08	Salve Regina IIII	a 11	R19 -- 14-14v
Am09	Salve Regina V	a 11	R19 -- 15v
Am10	Salve Regina	a 11	R19 -- 17
Am11	Salve Regina	a 11	R19 -- 23-24
Am07	Salve Regina III	a 12	R25 -- p53-54

Copista: p4

Am05	Salve Regina I	s2 11	R08 -- 11
------	----------------	-------	-----------

Copista: p5

Am12a	Salve Regina	v1 11	R20 -- 29v
Am05	Salve Regina I	v 11	R20 -- 31v-32
Am06	Salve Regina II	v 11	R20 -- 33v-34
Am07	Salve Regina III	v1 11	R20 -- 35
Am08	Salve Regina IIII	v 11	R20 -- 36-36v
Am09	Salve Regina V	v 11	R20 -- 37v
Am10	Salve Regina	v 11	R20 -- 39
Am11	Salve Regina	v1 11	R20 -- 41-42

Copista: p6

Am10	Salve Regina	t 11	R03 -- 25v
Am08	Salve Regina IIII	t 11	R03 -- 40-40v
Am10	Salve Regina	b 1	R04 -- 34

Copista: p7

Am10	Salve Regina	t 12	A01 -- 20
------	--------------	------	-----------

Copista: p8

Am11	Salve Regina	t 11	R03 -- 41-42
Am11	Salve Regina	s 12	R34 -- g

Copista: p9

Am12a	Salve Regina	t 11	A01 -- 22
Am11	Salve Regina	t 12	A03 -- 13-13v
Am11	Salve Regina	v2 11	R05 -- 22-23v

Copista: t

Am16	Salve Regina	iv 11	Ap -- Sa29
Am18	Salve Regina	s 11	R28 -- 31

Copista: t1

Am10	Salve Regina	t 13	R22 -- 23v
Am12a	Salve Regina	t 12	R22 -- 28v
Am05	Salve Regina I	t1 11	R22 -- 30
Am06	Salve Regina II	t 3	R22 -- 31v
Am07	Salve Regina III	t 11	R22 -- 32v-33
Am09	Salve Regina V	t 11	R22 -- 34-34v
Am08	Salve Regina IIII	t 12	R22 -- 36-36v
Am11	Salve Regina	t 13	R22 -- 41-41v

Copista: t2

Am17	Salve Regina	s 11	R01 -- 24-24v
------	--------------	------	---------------

Copista: t4

Am15	Salve Regina	s 11	Ap -- Am15
Am15	Salve Regina	bc 11	Ap -- Am15

Copista: t6

Am15	Salve Regina	v2 11	Ap -- Am15
------	--------------	-------	------------

Copista: t7

Am15	Salve Regina	t 11	Ap -- Am15
------	--------------	------	------------

3. Los "Salve Regina" del Archivo de San Ignacio de Mo- xos

Inventario provisional

<u>Salve</u> <u>N°</u>	<u>Ton</u>	<u>Comp</u>	<u>Partes</u>	<u>Concord.AMC</u>	<u>Comentarios</u>
I	re	C	sct/v1/ bajones	----	evidente mestizaje con elemen- tos nativos
II	re	C	s	----	idem, sim- plificado
III	SOL	3	s/v1	----	
IV	FA	3/4	s/v1	----	
V	mi	3/4	s/violon	----	solístico; muy similar a AMC Am14
VI	DO	3/8	s	Am09	
VII	SOL	2/4	bc	Am08	
VIII	FA	C	s(2 copias) ctb	Am11	Autor: Massa

- - - - -

NOTAS

1. Una primera versión de este trabajo fue presentada en las Quintas Jornadas Argentinas de Musicología y Cuarta Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología (Buenos Aires, 1990).
2. "Proyecto de Investigación y Desarrollo trienal", financiado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
3. En el caso de la pieza con número de catálogo Am13, sólo tenemos el título ("Salve para los congregantes"), pues la única parte sobreviviente es instrumental.
4. Nuestras más recientes investigaciones en el archivo, concernientes al copiado y cosido de los cuadernillos, que contienen las partes, sugieren la posibilidad de que la *Salve V* haya sido incorporada algo más tarde que las otras cuatro.
5. Leonardo Waisman, "Viva María!: La música para la Virgen en las misiones de Chiquitos", Sextas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1991.
6. Antonio Sepp, S.J., Relación de viaje a las misiones jesuíticas, ed. Werner Hoffmann (Buenos Aires, Eudeba, 1971), p. 189.
7. Waisman, "Viva María", p. 3.
8. Aún hoy, "La Salve" (el título ha sido retenido, pero el texto reemplazado "Dios te salve") ocupa un lugar preeminente en la música litúrgica de las comunidades indígenas de Chiquitos; así lo verificamos en el trabajo de campo realizado durante junio y julio de 1991.
9. Sugerida por Bernardo Illari.
10. Sobre los *Congregantes*, véase el "Viva María", p. 3.

4. Ejemplos musicales

EJEMPLO 1

a) Salve II, c. 1-2

Vn.

24

b) Salve V, c. 1-3

Sop.

25

26

27

c) Salve VII, c. 39-40

28n.

EJEMPLO 2

Salve II, c. 27-31

S. y Vn. 30

31

32

33

34

cla- ma-mus cla- ma-mus cla- ma-mus

cla- ma-mus cla- ma-mus cla- ma-mus

EJEMPLO 3

a) Salve III, c. 69-73.

S. y C.

36

37

38

O clemens, o pi-a, o dulcis-- virgo dul-cis-- virgo Ma-ri--- a.

b) Salve II, c. 102-108.

S. y C.

40

41

42

43

44

O _____ cle-mens, O _____ pi---a, O _____ dulcis vir--go

EJEMPLO 4: Salve I, c. 48-49.

The image shows a musical score for five voices: Soprano 1 (S. 1), Soprano 2 (S. 2), Contralto (C.), Tenor 1 (T. 1), and Tenor 2 (T. 2). Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics 'val' and 'le' are written below the notes. The notes are: S. 1 (G4, A4, B4, C5, D5, E5), S. 2 (F#4, G4, A4, B4, C5, D5), C. (E4, F#4, G4, A4, B4, C5), T. 1 (D4, E4, F#4, G4, A4, B4), and T. 2 (C4, D4, E4, F#4, G4, A4). The lyrics 'val' are under the first four notes, and 'le' is under the last two notes. The notes are connected by a horizontal line, and there are dashed lines under the lyrics 'val' and 'le'.

S. 1
val---- le

S. 2
val---- le

C.
val---- le

T. 1
val---- le

T. 2
val---- le

DINKO CVITANOVIC

En el esquema de épocas que abarca la literatura española desde la Edad Media hasta el siglo XIX, inscripto con sus peculiaridades distintivas en la historia de la cultura occidental, puede apreciarse una suerte de sistema de convergencias que sitúa en un orden de continuidad y de contigüidad estético-espiritual al Barroco y al Romanticismo junto con la Edad Media. En esta última, están dados los presupuestos básicos, las "fuentes", los principios que el barroco español ha de desarrollar a través del tamiz de una percepción intelectual mucho más sagaz y densa, producto de una cultura que ya ha transitado por las soberbias rutas del Renacimiento, pero que no puede renegar del orden cristiano medieval al que se encuentra ancestralmente atada. El barroco español, por consiguiente, se manifiesta a través de la Contrarreforma como el firme depositario de la tradición medieval y, simultáneamente, a través de sus grandes pensadores-escritores-estilistas, como el motor que alienta una de las transformaciones más decisivas de la cultura occidental. Calderón, Quevedo, Góngora -para citar solamente a algunas de las figuras más prominentes- realizan a través de sus obras una prodigiosa revolución estética que tiene, no obstante, en un plano espiritual más amplio, las dimensiones de una actitud reconstitutiva y restauradora. De alguna manera, el barroco español cumple acabadamente la simbiosis de tradición y originalidad que constituye el eje de toda evolución inteligente de una cultura.

El romanticismo español, aunque sin contar con figuras de la talla de las mencionadas a propósito del barroco, refleja una operación similar de renovación y simultánea recuperación de las fuentes medievales, en particular a través del Duque de Rivas con su *Moro expósito* y el recurso a parte del Romancero.

Otras características, más o menos externa, emparentan al barroco y al romanticismo con la Edad Media: confusión -sea ésta deliberada o no-, vitalismo y visión trágica de la existencia; fabulación y exotismo, convivencia de nacionalismo y cosmopolitismo, etcétera. No deseamos aquí abundar en estas convergencias, que sólo mencionamos en tanto visión esquemática y cuya discusión particular requeriría acotaciones tan variadas que nos alejarían de nuestro propósito.

Dentro de esta misma perspectiva esquemática, cabría reiterar la obvia relación entre Renacimiento y Neoclasicismo, al menos en sus aspectos europeos fundamentales, que retrotrae a ambos movimientos a las antiguas fuentes clásicas de Occidente. El XVIII español no escapa a la atracción renacentista, ni retacea su devoción a los grandes maestros del siglo de oro. Simultáneamente, un lento pero definido proceso de internacionalización afecta al pensamiento y a la literatura española, que, en términos generales, comenzará a producir sus frutos en el último tercio del siglo. La justa valoración de esta época por parte de la crítica ha hallado eco sostenido en las últimas décadas y es dable suponer que en el mundo en que nos toca vivir -un mundo de convivencias a todos los niveles- tal valoración crítica ha de continuar por parte de los hispanistas de dentro y de fuera de España.

Deseamos formular un apunte más sobre esta visión deliberadamente esquemática: nos referimos muy simplemente al carácter de "reacción" que tiene potencialmente un movimiento con respecto al anterior. Tal reacción cabe generalmente bajo el rótulo de *rechazo* o *rebeldía* ante un pasado que se desea sepultar; sepultura que no es fácil de impulsar por decreto, ni por parte de supuestos rebeldes ni por parte de los críticos. Si respetamos, no obstante, por un momento, dicho esquema, el Renacimiento es simplemente el rechazo de la época oscura de la Edad Media; el Barroco es una reacción contra las formas clásicas, graves y armónicas que caracterizan en especial el primer Siglo de Oro; el Neoclasicismo constituye, por su parte, una ruptura con el decadente y confuso barroco; y, por fin, los románticos realizarán una verdadera *rebelión* o *revolución* contra la rigidez y el anquilosamiento estético de los hombres del Setecientos.

En función de estos rechazos y de las adhesiones mencionadas anteriormente, cabe pensar que el siglo XVIII no sólo rompe con el barroco sino también -y con más razón- que pretende desembarazarse del peso oprobioso de toda una tradición irracionalista que tiene su feudo principal para la literatura y la mentalidad españolas en la Edad Media. Por otra parte, somos conscientes de que toda confrontación de época en el seno de la cultura española suscita a su vez nuevas adhesiones y rechazos por parte de muchos críticos, sea que éstos sostengan su postura *a fortiori* con una actitud *reformista*, o con una actitud tradicionalista o *conservadora*. A pesar de que lo que acontece en la cultura peninsular desde hace varios siglos no nos puede ser ajeno de ninguna manera -a pesar que vivimos de este otro lado del Atlántico- la voluntad científica y la necesidad crítica nos obligan a un planteo que se proponga ante todo alguna

elucidación con el mayor volumen de objetividad posible. Queremos decir, en resumidas cuentas, que se trata más que de tomar partido por una u otra corriente, esclarecer cuestiones parciales que contribuyen a una mejor comprensión global.

Con este objeto deseamos referirnos a dos figuras importantes, aunque por cierto disímiles, que caracterizan, cada uno a su modo -y en algunos casos, enfrentadas entre sí- el XVIII español: Benito Jerónimo Feijóo y Diego Tomás Villarroel.

Varias circunstancias nos invitan a este planteo conjunto y no queremos dejar de mencionar las más obvias: la contemporaneidad de ambos autores que, aunque separados por casi veinte años de diferencia de edad, mueren respectivamente en 1764 (Feijóo) y en 1770 (Torres); la contigüidad cronológica de sus respectivas obras: Feijóo publica los ocho volúmenes de su *Teatro crítico universal* entre 1726 y 1739, en tanto que Torres Villarroel da a luz sus *Visiones y visitas* en 1728 y su *Vida* en 1742, que complementa con su "quinto trozo" en 1745; por otra parte las *Cartas eruditas* de Feijóo pertenecen al período que va entre 1741 y 1760. Habría que agregar también la condición de religiosos de ambos escritores, aunque a decir verdad, bastante distancia espiritual existe entre el sereno monje benedictino que fue Feijóo y el tardío sacerdote que alcanzó a ser Torres, después de largos años de vacilante subdiaconado.

Ambos escritores viven, elaboran y dan a luz sus obras en el peculiar clima político y cultural generado desde el advenimiento de la dinastía borbónica en la Península. La minoría rectora produce un radical cambio de ideas y de mentalidad, junto con amplias reformas económicas, sociales y culturales inspiradas en las nuevas ideas del despotismo ilustrado que dominaban en el resto de Europa. La lucha entre tradicionalistas y progresistas también afecta a España, y la afecta en sus propios cimientos. Nuevas ideas secularistas y científicas pugnan por proclamar una difícil soberanía en tierra peninsular.

La reacción contra el barroco, la voluntad de un austero clasicismo, la imitación de modelos extranjeros -generalmente situados en la fructífera fragua caliente de la Razón -antigua diosa semiolvidada que ciñe de nuevo sus laureles con pretensiones absolutas-, la polémica ideológica, el nuevo prestigio de la cultura, el afán científico, generan en conjunto una intensa efervescencia intelectual, de la que el siglo XVIII español dará varios testimonios importantes. De algún modo y en primera instancia parece bastante evidente que las mencionadas características del siglo quedan materializadas de manera contundente en la obra del

ilustre benedictino. Si a esta consideración se añade el carácter de contrafigura de Feijóo que se atribuye a Torres Villarroel³, pareciera que sin más podemos caracterizar a Feijóo como autor "progresista" y a Torres como "tradicionalista", aunque tales términos debieran ser acotados. Tanto en el caso de Feijóo como en el del Gran Piscator de Salamanca, existen ya varias voces autorizadas, importantes, que nos permiten categorizarlos en sus respectivas dimensiones. Limitémonos a espigar un par de estas opiniones que nos parecen particularmente dignas de mención.

José Luis Varela en un apretado estudio sobre Feijóo⁶ nos dice que su formación básica es argumental y su temperamento "híbrido". "Es un intelectual, no un científico. Su obra no será sistemática ni monográfica, sino ensayística. Y por este escape ensayístico -a veces lírico, otras intuitivo o imaginativo; en todo caso, de linaje más estético que lógico- se evadirá de la ciencia y nos enseñará sin querer lo que quizá sin querer oculta -oculta, casi siempre- de la tradición literaria española". Sin embargo, el elemento intuitivo o imaginativo no excluye a la razón. El propio Varela se refiere a la importancia de la razón en la tarea intelectual de Feijóo en estos términos: "Ahora bien, Feijóo se cuida mucho de hacer dos distinciones capitales y complementarias, muy útiles para juzgar de la ortodoxia de su tarea intelectual; una, que en la esfera del entendimiento hay sólo dos puntos fijos; la revelación y la demostración; otra, que sólo en la teología ha de preferirse el criterio de autoridad sobre el de razón".

Creemos que sobre la base de estas ideas tan sucintamente expuestas puede apreciarse la síntesis feijoniana: de razón, intuición, revelación, estética. Es necesario tener en cuenta esta convivencia para no dejarnos atrapar por una visión esquemática y simplista del ilustre benedictino.

En cuanto a la obra de Torres Villarroel, son varios los estudios publicados últimamente. En lo que al desarrollo de nuestro tema se refiere, nos limitamos aquí a recordar la enjundiosa introducción de Russell P. Sebold. Aceptando la premisa inicial de este crítico, la figura literaria de Torres se nos presenta en adecuado contexto. "Toda la obra de Torres Villarroel -dice Sebold- es en el fondo autobiográfica, y así toda ella está llena de contradicciones".⁸ Torres resuelve el problema de la forma literaria de su autobiografía acudiendo a una "doble alegoría", "obra híbrida en la que el autor maneja a un mismo tiempo las dos formas biográficas tradicionales, pasando de una a otra y también fundiéndolas".

El otro problema a que se refiere Sebold, de interés para nuestro tema, es la relación literaria con Quevedo. Según el crítico norteamericano, Torres se acerca mucho más que Quevedo al "sombrio expresionismo" del Bosco. Hay en el salmantino una voluntad de "horrorizar con la imagen" y una intención de presentar un cuadro "más convincente" que Quevedo, situando a los viciosos "no ya en esa mansión donde sus almas se verán un día condenadas a los tormentos eternos, sino que las plazas y calles de recio sabor madrileño donde pecan con todos sus cinco sentidos".¹⁰ Sebold sugiere la influencia medieval, por ejemplo a través del *De contemptu mundi* y concluye el tópico volviendo a Quevedo, del que el salmantino se habría alejado "empleando símbolos morales no los nombres de sus personajes, sino los cuerpos de éstos".¹¹

Creemos que este apunte sobre la importancia de lo corporal en Torres es el punto de partida de otro interesante trabajo sobre el Gran Piscator. Paul Illie desarrolla la idea del retrato grotesco en Torres y pone especial énfasis en la deshumanización y en el animalismo¹² que reflejan los retratos de Torres.¹³ Illie insiste en las motivaciones estético-pictóricas del autor¹³, con lo que sin duda cabe concordar. En cambio, resulta más difícil aceptar que los retratos torresianos carezcan de relación alguna con el simbolismo ético y religioso de la alegoría tradicional.¹⁴

En todo caso, a esta altura de esta presentación sumaria de características de ambos autores, parece surgir con bastante claridad, y, creemos, con una aceptación general, lo siguiente: Feijóo representa una suerte de actitud ecléctica, pero sumamente armónica, guiada por una intención francamente docente, esclarecedora, de revisión crítica permanente. La perspectiva de Torres parece, en cambio, más ambigua y dúplice: por un lado, la influencia medieval -que Sebold menciona, sin desarrollarla mayormente-, la inevitable relación con Quevedo -que Sebold sí desarrolla- y el aliento anticipatorio de un arte entre expresionista y mecanicista, que Illie analiza a propósito del retrato grotesco.

Feijóo responde nítidamente a los postulados más corrientes del XVIII a través de una prosa clásica y por lo general austera: expone sus ideas de manera racional y metódica y pone el dedo en la llaga de la intolerancia y de la necedad, de la superstición y del chauvinismo.

Torres, por el contrario, carga con el lastre de una tradición irracionalista, algunas de cuyas pautas desarrolla: la percepción grotesca de un mundo artísticamente distanciado, la indagación obsesiva en su propia biografía como modelo y contrafigura del mundo

que le toca vivir, la demora a menudo perniciosa en una escatología paródica.

Ambos autores, sin embargo, comparten un punto de referencia común, del que cíclicamente parecen partir las indagaciones en la cultura occidental en general -y de la española en particular- en los últimos tres siglos. Este punto de referencia común es la Edad Media.

Ya hemos mencionado que el Romanticismo intenta parcialmente un regreso a la Edad Media. Algo similar, pero con una conciencia más clara de la cultura como un todo, podrá apreciarse en los autores del 98. Y aún en nuestros días puede advertirse, dentro y fuera de España, la revalorización permanente de aquella época cargada de tensiones y contradicciones, de marchas y contramarchas, de a ratos oscura pero siempre álgida, cuyos aconteceres todavía vuelven sobre nosotros.

Las obras de Feijóo y Torres Villarroel configuran dos hitos importantes en la consideración de la Edad Media durante el siglo XVIII. Y aunque el modo de ambos autores es diferente y a veces francamente opuesto, vale la pena detallar al menos algunas de sus características.

En diversos capítulos de su *Teatro crítico universal*¹⁵, Feijóo formula planteos o consideraciones que atañen de manera directa o indirecta al mundo medieval. No pretendemos, ni con mucho, agotar la totalidad de las referencias que existen en la obra del benedictino sobre este punto, sino tan sólo espigar algunas que nos parecen las más destacadas y las que tienen más relación con su visión del mundo como totalidad. Además, ha de señalarse de entrada que tales referencias no pueden considerarse aisladas ni con valor autónomo dentro de una obra que, como lo es la de Feijóo, precisamente se distingue por su variedad y su amplitud de perspectivas. En virtud de ello, primeramente nos vamos a referir a algunos pasajes de diversos capítulos del *Teatro crítico* y luego nos detendremos en uno en particular, que de hecho resume el enfrentamiento de Feijóo con una mentalidad que podríamos llamar típicamente medieval.

El simple -aunque no tan simple...- propósito de Feijóo de discutir las opiniones establecidas y su deseo de ser inexorable con la necesidad, proporciona desde el prólogo¹⁶ de su obra el marco adecuado para seguir su discurso y sobre todo para comprender sus motivaciones. Feijóo se propone una revisión de las opiniones establecidas que configuran el pasado *latu sensu*. Su objeto es alcanzar la verdad y por consiguiente combatir el error; de allí que

en la eventualidad de una polémica esté dispuesto a responder a razones pero no a dicitos¹⁷. En estos propósitos ya está expuesta con indudable perfil la mentalidad dieciochesca del benedictino. Consciente de que los caminos del error son numerosos, se propone desentrañar equívocos y ambigüedades, tanto los que se refieren a los hechos históricos de la más variada naturaleza como a las implicaciones filosóficas, ético-morales, científicas de los mismos.

La cuestión de la virtud y el vicio, dicotomía tan antigua como el hombre, que el Medioevo replanteó obsesivamente a lo largo de varios siglos, a veces a través de esquemas escatológicos desencarnados por la mera reiteración, es analizada en el *Teatro crítico* desde un ángulo inopinado para la tradición medieval. En Feijóo no hay verdades universalmente aceptables *ab initio*, salvo las que se refieren a la Fe. Al respecto, en reiteradas oportunidades se encarga de desvirtuar los errores y las confusiones más frecuentes en cuestiones muy variadas. Precisamente "los errores de los pueblos" -indica el benedictino- han hecho que los "mayores embusteros del mundo" pasaran por santos.¹⁸ En este caso, tal y como suele hacerlo con holgada frecuencia, Feijóo enumera una serie de ejemplos que de manera inductiva lo llevan a determinadas conclusiones. Estos ejemplos se dan, cronológicamente, por lo general, a partir de la antigüedad clásica y llegan a la confrontación con su propia época.

Al referirse a la confusión de santos con pecadores, de buenos con malos, confusión generada en la ignorancia, en la mera *doxa*, Feijóo no excluye a la propia Iglesia Romana en cuyo seno también "se produjeron semejantes monstruosidades". De esta suerte cumple Feijóo -por cierto mucho más allá de lo que implica esta simple referencia-, esa función depuradora dentro de la Iglesia a la que se refiere Varela¹⁹. Feijóo critica el apresuramiento en crear santos o condenados y no vacila, pese a ser él mismo hombre de la Iglesia, en criticar los errores cometidos en su propia casa, en especial aquéllos que pertenecen a las épocas "oscuras".

La superstición es atacada repetidamente a lo largo del *Teatro crítico* y se fustiga por igual a los idólatras antiguos y a los modernos²⁰, a todos aquéllos que ceden a la magia, a los vaticinios y a las falsas profecías²¹.

Por supuesto que no sólo la Europa medieval o la España medieval son los únicos depositarios de tales desatinos, de tales herejías: el horizonte cultural de Feijóo no tiene fronteras.

No menos incisivo y demoledor es Feijóo en su interesante capítulo sobre la Medicina en el que retoma -en muchos aspectos con fina ironía- la visión crítica de la medicina y de los médicos, pero sin duda va más allá de la tradición literaria que en el siglo anterior había producido las caricaturescas visiones quevedianas. Feijóo examina la evolución de la medicina, desde Hipócrates y Galeno hasta Paracelso, desde la antigüedad hasta su propio siglo, en el que tampoco advierte progresos sustanciales. Pero el punto central de su discurso es la revisión de los remanidos conceptos hipocráticos y galénicos que durante siglos habían sido aceptados sin discusión con graves consecuencias para la salud humana. Feijóo no formula al respecto referencias específicas sobre la Edad Media pero concentra su opinión adversa en las prácticas anticuadas de la medicina en España, "donde casi todos los médicos son galénicos"²², con lo que sugiere implícitamente el retraso medieval de sus compatriotas, que no parecen haber asimilado siquiera al hermético Paracelso...

Feijóo desmenuza con criterio despectivo diversas formas de curar, como la sangría y las purgas, con despuntes de humor sutil no carentes de la seriedad que pretende imprimirle al entero contexto de su disertación.

El uso y abuso de remedios inútiles también cae bajo la lupa del benedictino. Reprueba la pedrería, no sólo como *inútil*, sino como *nociva*, con lo cual de hecho invalida la tradición de los lapidarios medievales que dan cuenta en numerosas oportunidades de las virtudes terapéuticas de las piedras preciosas²³.

El solo comentario del tema de la medicina en Feijóo merecería mucho más espacio, pero los elementos señalados son suficientes. Como síntesis, baste recordar al respecto la opinión de Gregorio Marañón: "Cuando los médicos apenas sabían otra cosa que seudofilosofías incongruentes y teología almibarada, él, simple fraile, enseñó que los enfermos no se curan con disputas sutiles ni con frases en latín, por lo común falsificado, sino observando atentamente al organismo dolorido y actuando sobre él por las vías que señala la naturaleza y no las especulaciones arbitrarias".²⁴

Otro tema, que se remonta a las culturas más antiguas, pero que tiene todavía para Feijóo reminiscencias de lastre medieval por el presunto apego de muchos de sus contemporáneos a tales artes, es el que trata bajo el título de "Astrología judiciaria y almanaques".²⁵ El benedictino enfrenta el tema con la misma lupa implacable y diseccionadora que usa para la medicina. Fustiga "la vana estimación

de las predicciones" ²⁶, los "pronósticos de cosas comunes y sabidas", pronósticos fallidos que explica y ejemplifica citando hechos curiosos, de los que también es representativa la mentalidad medieval. ²⁷

Las creencias astrológicas, tan caras al Medioevo, son objeto permanente de discusión. Sin ser Feijóo un astrónomo, cabría decir que es la mentalidad científica de un astrónomo la que discute las vanidades astrológicas de una etapa precientífica, irracionalista, carente del sentido del equilibrio y de la medida. En el mismo concepto cabe la visión feijoniana del influjo demónico y de los espíritus malos, que se desenvuelven bajo el peso atávico de la brujería en sus diversas formas, brujería que es opuesta a la ciencia y a la verdad. Por ello rebate los presuntos fundamentos de la astrología, de aquella misma astrología que había creado en la Edad Media la imagen de un Virgilio mago, rodeado de leyenda. ²⁸

Otro concepto de importancia en esta rápida enunciación es el que se refiere a las consideraciones sobre el estilo, concernientes a los españoles "picados de cultura", que usan y abusan de una "afectación pueril de tropos retóricos", una "multitud de epítetos sinónimos", una "colocación violenta de voces pomposas" y concluye lapidariamente que "ciertamente en España son pocos los que distinguen el estilo sublime del afectado y muchos los que confunden uno con otro". ²⁹ El ataque, obviamente, se dirige al barroco, cuyo origen precisamente en estos tópicos se remonta al Medioevo tardío, a aquella época de los cancioneros cargados de mala poesía y expresiones absurdas y abstrusas, conceptismos violentos, italianismos innecesarios.

En "Duendes y espíritus familiares", Feijóo arremete contra la fabulación a la que se adhieren "los espíritus tímidos y supersticiosos" ³⁰, que tienden a considerar tales patrañas como verdades. Para lograr su propósito, usa anécdotas antiguas, medievales y modernas, sabrosas pequeñas historias intercaladas, algunas no exentas de cierta sana malignidad que el benedictino echa como al azar. El blanco es una vez más el vulgo afecto a las cosas extraordinarias, a toda suerte de quimeras y desvaríos, carente una vez más de razón. De esta manera, la fisonomía intelectual del benedictino se inscribe una vez más en un clima de despotismo ilustrado. La Diosa Razón no admite estos escarceos propios de las épocas irracionales y de las mayorías que pretenden poseer la verdad. ³¹ En "Vara divinatória y zahoríes", prosigue y enfatiza una temática y una preocupación similares. La superstición no resiste un análisis congruente, ya se trate de la vara divinatória o de la simple fábula que la cuenta. La Razón exige una vez más su tributo; la Verdad su

templo, que además se encuentra bajo la advocación divina: "Dios quiere que siempre reine la verdad".³² Esta misma idea, estos mismos asuntos exigen la sinceridad del historiador, por encima de la pasión nacional³³; por encima de la pasión, de la exaltación, de la fabulación, de lo no comprobado o comprobable.

El "Purgatorio de San Patricio"³⁴ es el tema que más elementos ofrece dentro de la obra de Feijóo para considerar la manera en que el escritor se enfrenta con los aspectos más característicos de la tradición medieval.

Sabemos que las visiones, los viajes al más allá, el mundo de ultratumba, ejercían un enorme atractivo para el hombre medieval. Atractivo que le inducía a ensoñarse en representaciones fantásticas, fabulosas, en alegorías que incitaban a su imaginación. El deseo de vivir y evadirse de la realidad para buscar un mundo mejor o los terrores del Apocalipsis que lo obsesionaban, todo formaba parte uniforme de la misma materia en la que estaba envuelta su vida diaria. Los elementos de la naturaleza se juntaban con los sobrenaturales, y la dicotomía mundo terreno-mundo celestial estaba más en la mente de los retóricos y didácticos que en la conciencia individual. Mundo místico, legendario, poblado de fantasmas, intrigante, a veces sobrecogedor, involucraba por igual elementos de antiguas tradiciones paganas con elementos cristianos. A este ámbito pertenece el "Purgatorio de San Patricio", relato sumamente divulgado en la Edad Media. El mismo cuenta la visita del caballero Owen a la cueva del purgatorio de San Patricio (o isla Station, condado de Donegal) en Irlanda. Se suponía que Owen había visitado la cueva en 1153 y había contado esa experiencia a Gilberto de Louth. Las versiones latinas de la narración son numerosas y su difusión literaria importante.³⁵

Los detalles de esta historia son similares a muchas visiones del mismo tipo. Recordamos un resumen de su contenido:

"Después de quince días de ayuno y oración entra Owen a la cueva. Al principio todo está oscuro, luego empieza a haber luz ... Sigue adelante hasta que llega a una llanura abierta donde hay un edificio como un claustro, donde los monjes lo ponen en guardia contra la inminente tentación de los demonios. Llegan los demonios y lo conducen a través de un desierto donde la tierra es negra y sopla un viento gélido ... Varias llanuras de castigo aparecen a sus ojos y una casa de baños con pozos de sulfuro y metal derretido donde sumergen a los pecadores a varias profundidades. Lo llevan a la cima de una montaña muy alta, donde hay gente desnuda,

abatida por una tempestad que la arroja en un río de agua helada... Ve un profundo foso de llamas y un ancho río de fuego lleno de demonios ... por encima del cual hay un resbaladizo puente tan estrecho que nadie se podía tener sobre él, y tan alto que daba vértigo asomarse desde lo alto. Sin embargo, Owen invoca el Santo Nombre, y el puente se ensancha a medida que sobre él camina. Por fin llega al paraíso, al cual rodea una gran muralla, una de cuyas puertas está adornada con piedras y metales preciosos. La puerta se abre y una gran corriente de aire fragante lo envuelve como si todo el mundo se hubiera convertido en perfume. Sale a su encuentro una procesión encabezada por dos arzobispos. También hay prados con flores y árboles frutales, y una gran muchedumbre. Este es el Paraíso Terrenal. Más adelante, también puede ver algo del cielo".³⁶

Para Feijóo esta visión del "Purgatorio de San Patricio" es un motivo más -o simplemente un pretexto más- para enfrentar el error pernicioso, y en consecuencia las "relaciones de revelaciones y milagros carecen de fundamento sólido".³⁷

La necesidad de una religión verdadera exige, según el benedictino, que la veracidad se compruebe. Seguro de su propio argumento, establece desde el comienzo que "en esta historia anda envuelto un error directamente opuesto a la doctrina que sobre cierto punto tiene recibida la Iglesia católica".³⁸

A continuación relata las vicisitudes de la historia y los pormenores de su difusión. Formula reflexiones sobre su origen y presenta con su habitual voluntad de equilibrio los elementos a favor y los elementos en contrario de la credibilidad del asunto. Discute la autoridad del texto y del autor, al mismo tiempo que introduce al lector en el relato concreto de los hechos. Su tono es el de un maestro ameno, sereno, que recapitula y sintetiza, pero además valoriza y enjuicia críticamente los fundamentos y las conclusiones. Indica en la última parte de la historia "dos visibles notas de falsedad: la primera en afirmar un lugar medio entre cielo y purgatorio... Lo contrario está expresamente definido por el Concilio Florentino en la sesión XXV".³⁹

Sin embargo, dice Feijóo, "no es reprehensible Mateo de París por haber escrito o creído una historia inconciliable con estas definiciones, de las cuales no pudo tener noticia porque fue anterior a entrambos concilios".⁴⁰ Ello no obsta para que el benedictino continúe con su análisis, desde la base y origen de la historia hasta la diversidad de opiniones que se refieren a ella.⁴¹

A pesar de sus muchas afirmaciones y negaciones terminantes, Feijóo refleja a menudo la medida propia del crítico que trata de ser objetivo, pues si bien es cierto que no se debe confundir la verdad con el error, es igualmente cierto que la generalización conspira contra una visión adecuada de un problema particular que se ha planteado. Veamos, pues, cómo elabora el benedictino lo que se puede considerar una primera conclusión parcial sobre el asunto:

"Por todo lo dicho parece que no se debe dar asenso a la existencia del "Purgatorio de San Patricio" en la forma que comunmente se pinta. Pero es de creer que en el sitio donde se dice que está, o estuvo, el "Purgatorio de San Patricio" hubo alguna cueva, a quien con fundamento y sin violencia se dio ese nombre".⁴²

Tampoco duda Feijóo de que "el gran Patricio fue uno de los más insignes ejemplares de santidad que tuvo la iglesia", pero una cosa es el Santo y otra muy diferente la discriminación de lo real frente a las leyendas tejidas a su alrededor por algunos escritores irlandeses "llevados del gran amor y veneración que tenían a su apóstol".⁴³

Otra discriminación a raíz del mismo asunto es la que establece Feijóo entre historia y poesía, mundos diferentes que no deben confundirse; seguida de diversas hipótesis sobre la persistencia de la leyenda. "Posible es todo -afirma- mas no verosímil".⁴⁴ No hay relación, a su criterio, entre el fabuloso descenso de Ulises al infierno y la cueva de San Patricio, ni tampoco existe relación con la cueva de Trofonio⁴⁵, a la que se refiere Plutarco en *De daemónio Socratis*.

La tarea esclarecedora de Feijóo se dirige al vulgo, a la "plebe supersticiosa", que parece no haberse librado aún de la fascinación de la Epoca Oscura y, sobre todo, de sus engañosos velos, que impiden ver la verdad con la luz de la Razón. Como bien señala Varela, "a este vulgo demuestra la inexistencia del basilisco, del unicornio, del canto del cisne a la hora de la muerte, de profecías y milagros supuestos, de duendes y de espíritus familiares".⁴⁶ En pocas palabras se trata del rechazo de un mundo fabuloso de zoología fantástica y de magia, cuya vigencia por demás tardía obnubila una visión científica de la realidad que se supone ha de ser certera y objetiva. Pero es obvio que Feijóo se dirige, además, a un público culto, a una clase pensante que aún vive bajo el peso de una tradición en la que verdad y error se confunden con harta frecuencia. El tono del benedictino, su lenguaje, su erudición, sus argumentos, sus referencias histórico-culturales, su cosmovisión,

proponen un replanteo de temas variados cuya pretensión es no sólo divulgativa sino también intelectual en el más alto sentido del término. También conviene tener presente que el rechazo de Feijóo a las rémoras de ciertos oscurantismos medievales no excluye su adhesión a los hitos más importantes del pensamiento medieval, entre los que la Escolástica ocupa un lugar preponderante. Su pensamiento es "tomista, animista y baconiano", en feliz e integradora cosmovisión. "Feijóo acoge teorías mecanicistas, pero rechaza la tesis materialista de que sólo leyes de movimiento y materia sostengan toda animación".⁴⁷ A esta visión integradora del mundo medieval cristiano y del mundo moderno, del pensamiento tomista y de los nuevos descubrimientos científicos y teorías filosóficas, ha de añadirse también la mención casual de la autoridad espiritual de San Agustín.⁴⁸

La crítica feijoniana es racional, metódica y, por momentos, irónica. La obra de Torres Villarroel, que tiene también sin duda una fuerte intención crítica, corre por otros cauces, hasta alcanzar la sátira violenta o incluso la invectiva. Su tono brutalmente paródico envuelve a la realidad inmediata y mediata, sin excluirse él mismo.

Veamos brevemente cómo la Edad Media configura también para Torres un punto de referencia, y por cierto que éste es más importante en él que en la obra de Feijóo. Esta importancia, como veremos a continuación, está dada primordialmente por una actitud implícitamente asimiladora de ciertos elementos de la mentalidad medieval.

El punto de partida de las *Visiones y visitas* es el enfrentamiento abierto del autor con el público lector, "lector a secas (que eso de discreto ni te lo dije nunca ni lo oirás de mi boca)".⁴⁹ El autor establece desde el comienzo y de manera franca sus armas. Del mismo modo que existe en su obra una deliberada asunción de Quevedo como motivo literario, con el que ha de jugar hasta la desmitificación total del personaje, también se advierte una igualmente deliberada ruptura o rechazo del público y de la ignorancia general que atribuye a su época, en actitud no muy diferente a la del propio Feijóo.

En uno de sus diálogos con Quevedo, dice el Gran Piscator: "Hoy es modo el ignorar; es uso la barbarie y las señas de caballero son escribir mal y discurrir peor".⁵⁰ Para Torres, "ningún siglo ha rebosado más embustes" que el suyo⁵¹, en particular en su país,

porque "los españoles siempre fueron los micos de la especie: todo lo quieren imitar... y sin consultar a la razón, enamorados de las superficies, califican de mejorías las extravagancias".⁵²

También corren parejos con los de Feijóo sus enjuiciamientos de la profesión médica, a través de referencias o pinceladas muy precisas en las que no falta la alusión a las purgas, las sangrías o los cordiales, o la generalización lapidaria según la cual los médicos en lugar de curar emiten, contra el enfermo "una sentencia que regularmente es de muerte".⁵³

La cultura de su siglo deja mucho que desear, porque ya no existen grandes poetas y, por lo demás, "el vulgo de hoy es muy asno y se alimenta de caldos embutidos de espinas, y le parecen lechugas".⁵⁴ Pero no mejor que el vulgo es el mundo de los escritores, también signado por la incultura, el desconocimiento y la imitación. "En nuestra España -dice- es más raro que el fénix el escritor que habla con la gramática del país".⁵⁵

En una de las "visiones", en las escalerillas de San Felipe el Real, aparecen los *escritores de este siglo*, pedantes y soberbios, que están metidos a escritor como a tendero, pues tienen "zurcidos a la cabeza algunos retazos de Marcial, tal cual guiñapo de Francisco el de la Cuchilla y unos remiendos de Juan Barclayo".⁵⁶

Estas referencias y algunas más que podrían espigarse aquí y allá en las *Visiones y visitas*, así también como en la *Vida*, dan a ciertas afirmaciones y actitudes de Torres lo que podría llamarse el tono de época. Queremos decir, en otras palabras, que tomadas de manera autónoma o al azar, son formulaciones que responden al contexto pensante del siglo. Pero, para una interpretación adecuada, hay que revertir el proceso de análisis y ver de qué manera se integran en el contexto del escritor.

El contexto de la obra torresiana es autobiográfico, y por tanto confesional; es satírico, y por tanto paródico; es esencialmente literario y artístico, y por tanto ficticio. Su crítica es, en último examen, implícita e indirecta, puesto que surge como consecuencia de una visión distanciada de la realidad, que es la esencia de lo grotesco. De hecho, Torres se nutre en las ricas fuentes imaginativas de las épocas oscuras.

La actitud de Torres es la de un vendedor ambulante agresivo, tenaz, y hasta inmisericorde con sus clientes, a quienes se propone endilgar sin miramiento alguno sus *sueños*, sus *delirios* y sus *modorras*.⁵⁷ Su modalidad es la del goliardo medieval que ataca y

festeja a la chusma, a la que recrimina y a la que sin embargo se adhiere. Como Juan Ruiz, el Arcipreste de las mil facetas, se propone enseñar e invita al lector a superar "los mascarones que pongo en la primera entrada de las visitas" y meterse más adentro, "donde hallará doctrina saludable para conocer y huir los vicios de esta edad".⁵⁸ Pero, como en el caso del Arcipreste, no se trata de una docencia cierta en el aspecto moral, pues cuando llega a parecer tal, el autor vuelve a saltar la barrera entre la afirmación y la negación: tanto la obra del escritor como la censura del lector constituyen "un envoltorio de majaderías". Ningún dualismo, ninguna oposición se resuelve de manera terminante. Los opuestos conviven, las contradicciones son la esencia de la vida. No hay más conclusión que una ambigüedad esencial, acaso la ambigüedad del ser humano y del arte que lo expresa.

El mundo de Torres es un mundo onírico y fantasmagórico, cuya manifestación literaria responde a los criterios estéticos que anticipa el barroco y que restituye y amplía el romanticismo. Con Torres, la fealdad ya ha adquirido categoría definitiva en la literatura peninsular. En este aspecto, no queremos insistir en la deuda torresiana con respecto a Quevedo, que ya ha sido estudiada. Por lo demás, su obviedad impide ponerla en duda.

Torres anticipa la formulación estética de ciertas tendencias románticas; más aún, anticipa una literatura de deshecho humano, naturalista, que no se detiene siquiera ante las miserias de la fisiología humana⁵⁹ o ante la profanación de lo sagrado.⁶⁰

En "Los pobres del hospicio"⁶¹ Torres indaga una vez más, de la mano de Quevedo -su ficticio y real mentor- en toda suerte de miserias humanas. En el curso de este insólito paseo, escritor y lector, autor y público, se hallan en los umbrales mismos de la muerte, en la miseria de la condición humana, para usar un arraigado título medieval. "Sólo por estas piezas adelante se están acabando de podrir otro millón de viejos vecinos a la mortaja, cojos, mancos y tullidos, partes iguales; y los más con el sayo de difuntos, a quienes más que la Providencia los ha conducido la muerte, apartándolos de la carrera de la vida para que no estorben la veloz tarea de segar las locas cervices que presumen de robustas".⁶²

Todos por igual desfilan bajo la sombra apocalíptica del último Medioevo, en el que la corrupción corporal y la muerte igualadora se convierten en obsesión colectiva. Las piruetas jocosas, sórdidas y trágicas de las *Danzas de la Muerte* están allí presentes. Todo equilibrio es ilusorio, la crisis está latente, presente. El culto a la vida convive con el terror a la muerte, a veces tan sólo

horribles o estrafalarias muecas en el vacío. La hipérbole desvirtúa la figura humana; la elipsis convierte el párrafo en fárrago; la acumulación caótica expresa un mundo en descomposición, fatigado de la especie humana. La risa sorda o quizás la sonrisa mefistofélica de Torres preside un escenario variopinto, multicolor, de tonos fuertes que se encadenan hasta la desrealización total.

Y en este ámbito no puede faltar, por cierto, el inequívoco trasfondo de pintura bosquiana, especialmente -aunque no únicamente- presente en la visión de "Los embudistas".⁶³ La imagen de un demonio en hábito de hombre corrobora a través de la pincelada de sus increíbles rasgos un mundo en permanente descomposición; descomposición sintética y magistralmente trazada mediante la perspectiva de una fisonomía en la que se advierten "dos barriles de Zamora por carrillos, ahumado el rostro con incienso de infelices; derramábanse por los ojos malvasías, vinos del Rin y cuanta especie de licores ha arrastrado a España la viciosa sed de nuestros paladares; regolgando pollas, ventoseando perdices, todo esquimio de manjares y apoplético de bebidas".⁶⁴

Galería medieval y quevediana, el mundo de Torres todo lo contiene: bárbaros, militares, andrajosos, letrados, químicos y médicos, petimetres y lindos, boticarios, cocineros, soplones, escribientes y ministros...

A fines de la Edad Media, la muerte súbita e igualadora convocaba a todos, sin distinción de clases ni estados sociales. En Torres, el elemento igualador es la mueca, la distorsión. El fin de la Edad Media sella la desaparición del mundo cortesano. Las *Visiones* torresianas lo sepultan una vez más. En plena época de códigos y normas, de raciocinio y procurable armonía, Torres regresa a las fuentes oscuras y liminares del gótico tardío.

A veces es la ficticia voz de Quevedo -fatal compañero en los senderos de mundos limítrofes- la que atestigua incluso la presencia de tópicos de clara raigambre medieval, como el del *Ubi sunt*: "Qué se hizo aquél rubor que salpicaba de corales sus mejillas a la más leve insinuación de un cortesano rendimiento... ¿Qué se hizo de aquel cuidado celo y veneración a sus esposas, a quien celaban de sus permisiones?". Todo tiempo pasado fue mejor, sin duda, nos dice Torres. "Todo el *Noli me tangere* de esos caballeros vive hoy manoseado de esos mullidores de barrigas, albañiles de medio cuerpo abajo, que trastean a toda broza; pues en las partes más defendidas de la imaginación han hecho pasadizo para todas las tentaciones; y de aquellas tablas nunca holladas del deseo, han formado solar a los sucios zancajos de sus pulgas".⁶⁵

Uso paródico, violento, extemporáneo, del *ubi sunt*, se dirá: es cierto, Torres todo lo violenta, a través del lenguaje, de la permanente caricaturización de cuanto lo rodea. Pero la presencia de los modelos o de los simples rastros de los moldes medievales subsiste y se manifiesta con frecuencia: lo fugitivo del tiempo y la pérdida deplorable de las horas, imagen como sabemos muy antigua, que el escritor retoma en el singular contexto de fin de una época; la referencia a los pecados capitales, de nuevo quevediana y medieval, es también retomada por la pluma torresiana, pero paulatinamente despojada de su proyección escatológica, aún firme en el autor de los *Sueños*.

La avaricia, la gula, la lujuria, han establecido definitivamente su reino. Torres proclama una vez más el derrumbe de un mundo, la aniquilación de toda virtud. Y la mujer, por obra de esta pluma inmisericorde, es una vez más objeto de "escamio y maldezir". Una vez más pierde el privilegio de *la dueña*, de la diosa, de la figura excelsa: "... ya no verás -le dice Torres a su amigo Quevedo- aquella loable demostración que distinguía a las doncellas de las casadas, aquel exterior carácter que testificaba la intacta limpieza de los pensamientos con quien, juraban conformidad sus acciones, sus palabras y sus semblantes".⁶⁶

Se han evaporado las virtudes de antaño, *una vez más*, porque ya varios siglos antes, un Juan Ruiz había despojado a la mujer del velo de la virtud; y luego otro Arcipreste había hecho lo propio, y más tarde Francisco Delicado irrumpió en la literatura con el mundo de la desvergüenza, y un Quevedo añadió lo suyo. Torres no hace más que retomar la tradición antifeminista, tan asentada en la literatura medieval, a pesar de que en aquella época corría paralela la corriente laudatoria, de exaltación y elogio de la mujer, de tradición mariana y de clara raigambre neoplatónica en las fórmulas y contenidos del amor cortés.

Algo se ha dicho y mucho se podrá decir todavía de Torres, de sus *Visiones* y por cierto de su *Vida*, pero todo habrá de ser metido en el límite entre realidad y ficción. Y en este ámbito limítrofe también ha de verse el sentido total de su persistente sátira, a la que no es ajena tampoco la perspectiva de lo medieval.

No hay que olvidar que la sátira es siempre un *ataque*; éste puede ser "suave o ferocísimo, pero siempre ataque. El escritor satírico se opone a algo o a alguien".⁶⁷ Algo hay sin duda del *ridentem dicere verum* en la sátira torresiana y poco o nada de la indignación moral que Juvenal atribuye en el género. Por lo demás, no hay o no se vislumbra al menos, en Torres, el sentido de

persuasión de los satíricos horacianos. El tipo de su sátira es el grotesco de estirpe medieval.

La sátira, en tanto tal, involucra la descripción de objetos soeces y repugnantes, con una minuciosidad de detalles repulsivos. "La descripción puede ser del cuerpo humano, de sus partes y funciones, o de las clases más bajas de la sociedad". En este último tipo se puede englobar por lo general la literatura picaresca.⁶⁸

A la luz de estas consideraciones, se advierte que Torres busca la sátira a través del grotesco. El marco medieval en que se halla inserta es netamente español y su continuidad también lo es. A pesar de que en la época de Juan II y Enrique IV la veta crítica -a menudo política- es de carácter más didáctico-moral que satírico, hay un tono peculiar, el de las *Danzas de la Muerte* que, como dijimos arriba, insiste en ciertos tópicos que Torres reasume. Se distancia de los mismos -ya Quevedo había dado un paso trascendental hacia adelante en este sentido- en la medida en que el objeto de ataque se desfigura por obra de la intensa imaginaria torresiana y de la fuerte carga verbal que acaba casi por sepultar los contenidos en beneficio del regodeo formal. Sin embargo, el fondo moral subsiste en limitada medida, precisamente en la medida en que la obra torresiana es una alegoría de la vida entera de su tiempo. El propósito, tanto el de la alegoría como el de la sátira, es moral.⁶⁹

El problema que plantea la obra de Torres es, en este sentido, similar a la insoluble cuestión planteada por la obra del Arcipreste de Hita. Salvando las distancias, diremos que en Torres el problema de la ambigüedad se ha agudizado. El distanciamiento del mundo en Torres es mayor que el que puede observarse por ejemplo en el lejano Arcipreste. La noción -no necesariamente la calidad- del arte es también más concreta y se define con mayor autonomía.

En este sentido, la obra de Torres es más renacentista y dieciochesca que medieval y barroca. Pero su sustento, como el de toda obra importante, no se halla solamente en una teoría del arte, sino también y de manera trascendente en una visión de la realidad. Y esta visión de la realidad, en el caso de Torres, es la prolongación muy natural y muy hispánica de un medioevo intenso y polícromo.

Como hemos visto, Feijóo y Torres representan dos posturas disímiles en cuanto a la tradición medieval. Muchas de sus disimilitudes son obvias y algunas que creemos que no lo eran tanto, las hemos mencionado aquí, sin pretensión de agotar el tema. Pero tanto las que eran conocidas como las que eran intuídas y las que

proponemos, nos llevan a la conclusión de que en el siglo XVIII conviven dos figuras importantes que parten -uno menos, el otro más- de puntos de referencia que se hallan en los siglos "oscuros". Creemos que no es de menor interés recordar, junto a las desemejanzas, las semejanzas. Estas, que también han sido enunciadas en su momento, podrían resumirse en los siguientes conceptos.

La visión crítica del mundo presente -el del siglo XVIII- es común a ambos autores, incluso en ciertos tópicos concretos. La línea didascálico-ensayística, peculiar de la literatura medieval y de toda la tradición literaria española, desemboca felizmente en un gran ensayista, en un gran pensador del XVIII. Feijóo cultiva el ensayo moderno como entidad concreta y determinada, válida en sí misma. Torres, por el contrario, ha logrado otra clase de autonomía, la de la imagen literaria en sí misma. Sin librarla completamente de las ataduras ancestrales que ésta tiene con el autor y con el pensamiento especulativo, ha logrado, no obstante, dar un importante paso adelante.

Si acaso de algo son útiles los comentarios que acabamos de formular, creemos que la dirección en que se les puede buscar algún provecho es precisamente una nueva -aunque modesta- revalorización del XVIII español. Me refiero al hecho simple -pero trascendente- de que ambos escritores contribuyen a delimitar estas especies literarias, la del ensayo y la de la ficción en prosa, respectivamente. Con Feijóo, pasamos del didascalismo alegórico medieval al ensayo moderno de vocación ilustrada, de preocupación científica y de proyección divulgativa. Con Torres Villarroel, se da el otro paso necesario de esta evolución literaria: la liberación del lenguaje que anticipa en dos siglos algunos de los más atractivos juegos modernos en el plano de la creación literaria.

Las ventajas, méritos y también las acechanzas del ensayo como género literario son harina de otro costal y pertenecen a valorizaciones más amplias en el plano de la cultura. Por otra parte, el desborde torresiano -el de Villarroel y de otros muchos y no siempre lúcidos torresianos modernos- plantea en sí mismo una circunstancia crítica de la creación literaria: la ruptura de toda armonía a través de la dispersión y de la desfiguración. Este es también un problema mayor de la historia del arte y de la cultura. No nos sentimos tentados a resolverlo con nuestras pobres armas. Pero sí, al menos, podemos deslizar nuestra opinión: toda vez que el caos ponga en peligro la estabilidad superior de la vida o del arte, es necesario volver a alguna forma de armonía que, por clásica que parezca, no dejará de ser novedosa, y sobre todo alentadora.

Notas

1. Sólo en años recientes se estápreciando -justipreciando- la verdadera medida del romanticismo español, mediante el esclarecimiento de algunas de sus figuras capitales. Un excelente resumen de la cuestión romántica, de su contexto europeo y de los "problemas" que plantea la comprensión del movimiento en España, puede hallarse en Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1980; ver tomo IV, págs. 11-71.

2. Sólo es de esperar que sean consideraciones objetivas de orden científico y cultural, y no meras pasiones nacionalistas las que sirven de base a tales estudios, en especial en la Península.

3. Véase sobre algunas alternativas de su condición clerical, la "introducción" de Russell P. Sebold, págs. XI-XII, a la edición de *Torres Villarroel, Visiones y visitas de Torres con don Francisco Quevedo por la corte*, Madrid, Espasa Calpe, 1966. (Usamos esta edición para otras referencias sobre autor y obra).

4. Sobre estos temas, se hace necesario acudir una vez más al clásico libro de Paul Hazard, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, Guadarrama, 1958. A pesar de la amplitud del contexto cultural que expone, Hazard no omite, por cierto, algunas importantes -inescapables- consideraciones sobre Feijóo (véase págs. 124 y sigs.).

5. Así lo hace Sebold, "Introducción" cit., págs. XLVII-XLVIII. "Torres se separa de Feijóo, no sólo por sus ideas y por sus juicios sobre el célebre benedictino, sino también porque sus contemporáneos ven en él y el autor del *Teatro crítico* dos espíritus completamente opuestos".

6. Nos referimos a "El ensayo de Feijóo y la ciencia", en *La transfiguración literaria*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1970, cf. pág. 94.

7. *Idem*, pág. 102.

8. Véase "Introducción" cit., pág. XXI.

9. *Idem*, pág. XXVIII.

10. *Idem*, pág. LXXII.

11. *Idem*, p. XC.
12. Paul Illie, "Grotesque Portraits in Torres Villarroel", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. XLV, N°1 (1968), pág. 16-37, cf. pág. 17.
13. *Idem*, véase especialmente págs. 22 y sigs.
14. *Idem*, pág. 19.
15. Usamos la edición del *Teatro crítico universal*, 3 vols., con selección, prólogo y notas de A. Millares Carlo, Madrid, Espasa Calpe, 1965-68.
16. *Idem*, vol. I, pág. 80.
17. *Idem*, 1 d., pág. 83.
18. *Idem*, pág. 93.
19. Ver el trabajo citado en n. 6, pág. 110.
20. Véase ed. cit., vol. I, pág. 99.
21. *Idem*, vol. I, pág. 93.
22. *Idem*, pág. 123.
23. "El oro -dice Feijóo- alegra el corazón, guardado en el arca, no metido en el estómago". Ed. cit., vol. I, pág. 139. No faltan en la obra del benedictino observaciones de este tipo, sustentadas en un realismo en apariencia simplista o, dicho de manera más precisa, en el simple sentido común.
24. Gregorio Marañón, *Las ideas biológicas del Padre Feijóo*, Madrid, Espasa Calpe, 1934, cf. pág. 307.
25. Ed. cit., vol. I, págs. 179-210.
26. *Idem*, pág. 179.
27. *Idem*, pág. 188.
28. Recuérdese el ya viejo pero siempre esclarecedor libro de Domenico Comparetti, *Virgilio nell' Medioevo*, Firenze, 1896.
29. Ed. cit., pág. 218.

30. Ed. cit., vol. II, pág. 10.
31. Véase "La voz del pueblo". en ed. cit., Vol. I, págs. 85-106.
32. Ed. cit., vol. II, pág. 34.
33. *Idem*, pág. 35.
34. Ed. cit., vol. III, págs. 109-136.
35. Cf. Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, F.C.E., 1956; pág. 123.
36. Citado por Patch, n. 36, págs. 123-124.
37. Ed. cit., vol. III, págs. 108.
38. *Idem*, pág. 110.
39. *Idem*, pág. 117.
40. *Idem*, pág. 118.
41. *Idem* ;cf.p. ej. pág. 121.
42. *Idem*, pág. 328.
43. *Idem*, págs. 127-128.
44. *Idem*, pág. 133.
45. *Idem*, pág. 136.
46. Véase Varela, op. cit., pág. 102.
47. *Idem*, pág. 112.
48. Véase en el *Teatro crítico*, ed. cit., p. ej. vol. I, págs. 98-99.
49. Véase *Visiones y visitas*, ed. cit. en n. 3, pág. 9.
50. *Idem*, pág. 37.
51. *Idem*, pág. 31.

52. *Idem*, pág. 61.
53. *Idem*, pág. 56.
54. *Idem*, pág. 82.
55. *Idem*, pág. 104.
56. *Idem*, pág. 136.

57. *Idem*, pág. 10.
58. *Idem*, pág. 13.
59. *Idem*, pág. 53.
60. *Idem*, véase IIIa. Parte, Visión primaria. "Los abates", págs. 206 y sigs.
61. *Idem*, véase Parte Ia, Visión primera. "Los abates", págs. 206 y sigs.
62. *Idem*, pág. 67.

63. *Idem*, ver Primera Parte, visión V.
64. *Idem*, pág. 41.
65. *Idem*, véase Visión octava, Parte I, "Los comadrones"
66. *Idem*, pá. 97.
67. No resulta en absoluto forzado traer aquí a colación el trabajo de Kenneth R. Scholberg. *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971. Cf. en este caso págs. 9-10.
68. Estos conceptos están tomados del trabajo de Scholberg, cit. en n. anterior.
69. Véase a este respecto Ellen Douglass Leybuín, *Satiric Allegory: Mirror of Man*, Greenwood Press, 1978, cuya introducción sobre estos temas es excelente. Sólo es de lamentar, una vez más, que no se preste atención alguna al tópico dentro del mundo hispánico, cuya riqueza es en este sentido más que obvia.

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES ARQUEOLOGICOS DEL MUSEO "DR. EDUARDO CASANOVA" DE TILCARA, JUJUY

HÉCTOR LUIS GOYENA

Introducción

En el año 1987, el Instituto Nacional de Musicología, a través de un convenio celebrado con la Organización de Estados Americanos, llevó a cabo el proyecto "Relevamiento de instrumentos musicales en los Museos de Argentina, Paraguay y Uruguay". Una de las colecciones documentales, la perteneciente al Museo Arqueológico "Dr. Eduardo Casanova", de Tilcara, Jujuy, es objeto del presente trabajo. El mismo tiene por finalidad efectuar un estudio descriptivo, tanto desde el punto de vista taxonómico como morfológico de sus instrumentos musicales precolombinos, completándolo con datos sobre sus posibles funciones dentro del contexto socio-cultural correspondiente y sus afinaciones.

Para ello se procedió a registrar con la mayor precisión, forma, dimensiones, materiales, decoración, origen cultural y geográfico, estado de conservación y otros detalles específicos de cada instrumento estudiado, tarea que se completó con dibujos y fotografías.

Para clasificarlos se los ordenó sistemáticamente de acuerdo a la taxonomía de Hornbostel y Sachs (Berlín, 1914), siendo éste el orden que se seguirá en la exposición.

La afinación se obtuvo probando magnetofónicamente y luego transcribiendo el repertorio que, a partir de dos o más sonidos, producían los aerófonos completos o en buen estado de conservación.

Por último, para determinar las posibles funciones culturales y musicales cumplidas por estos instrumentos prehispánicos, se efectuó una extensa consulta crítica de fuentes bibliográficas, tanto arqueológicas como organológicas.

El material estudiado comprende -entre ejemplares completos y partes constitutivas- ciento nueve instru-

mentos, de los cuales treinta y ocho son idiófonos y setenta y uno aerófonos.

I. IDIOFONOS

El Cuadro 1 presenta los idiófonos del museo agrupados de acuerdo a su tipo, variantes, clasificación organológica, material y ubicación de los sitios arqueológicos en que fueron encontrados.

Campanas independientes de madera

Son cuatro los ejemplares documentados: uno procedente de San Pedro de Atacama (Chile), dos del Pucará de Tilcara (Lámina I, figura 1) y el cuarto -muy deteriorado- de Los Amarillos (Jujuy). Todos están tallados en una sola pieza de madera de algarrobo, con una altura promedio de 8 cm, tienen forma de trapecio que se acentúa más en los hallados en territorio argentino y una boca de sección elíptica. El vértice es plano y cuenta con dos orificios -rectangulares o circulares- que sirven para pasar, tanto el cordón del que penden los badajos, como la cuerda de suspensión. Algunos tienen los agujeros ubicados lateralmente, pero con función similar. Latcham (1930:140) los considera netamente atacameños y pertenecientes a las dos últimas épocas de esta cultura, su presencia en la puna jujeña y la Quebrada demuestra "contactos e infiltración de influencias atacameñas en la Puna". Pero en tanto los ejemplares descritos por este arqueólogo en Chile, presentan badajos múltiples de madera, el único ejemplar del museo, procedente del Pucara, que cuenta con ellos, los tiene confeccionados en caña. Son diez con diferentes longitudes y una perforación rectangular en la parte superior de cada uno, por la que pasa el cordel que los une.

Respecto a su función, Ambrosetti (1899:157) y Latcham (ibid) suponen que los ejemplares de mayor tamaño han estado asociados a rituales mágico-religiosos o ceremoniales y que los más pequeños han sido cencerros que en las tropas de auquénidos, llevaban al cuello las llamas jefes.

Campanas independientes de metal

Constituyen cinco ejemplares, cuatro de cobre y uno de bronce. Dos de mayor tamaño (Lámina I, fig. 2), triplicando en altura a los otros (Lámina I, fig. 3), pero todos con una misma forma tronco cónica y con boca de sección elíptica. Presentan en la parte plana del vértice, dos orificios para suspensión y ninguna cuenta con badajo. En el borde inferior están decorados con bandas continuas en alto relieve con motivos antropo u ornitomorfos estilizados, la mayoría de estilo Belén.

Su función parece haber sido similar a las de madera ya descritas y Ambrosetti (1899:156), seguido también por otros estudiosos sostiene que "no es difícil que estas campanas, como otros objetos de metal con cabezas humanas o símbolos de serpientes, sapos o surís, hayan servido de objeto de culto destinados a implorar la lluvia en las grandes ceremonias y fiestas del Chiqui".

El Cuadro 2 presenta la procedencia y dimensiones de las campanas independientes de madera y metal estudiadas.

Campanas en juego de metal

Estas pequeñas campanas aparecen en una extensa área arqueológica que no sólo comprende el noroeste argentino, sino también el sur de Perú, el altiplano boliviano y el norte de Chile. Están confeccionadas generalmente en cobre, aunque también hay unos pocos ejemplares en bronce y oro.

El Museo de Tilcara cuenta con un sólo ejemplar de San Pedro de Atacama (Chile), en tanto el resto proviene de un ámbito geográfico que abarca desde la puna jujeña hasta Molinos (Tucumán) y Agualasto (San Juan).

Se clasifican dentro de las campanas en juego, puesto que no presentan badajo, pero tienen en su extremo superior una pequeña perforación, que en algunos casos se encontró cosida a fragmentos de tela que integraban el vestido de momias. Por ello se piensa que fueron usados como adornos personales o atados en hilera o manojos, como parte de cinturones de baile, o de collares o pulseras, produciendo sonido por entrechoque.

Sin embargo uno de los ejemplares de mayor tamaño cuenta con un badajo, por lo que es de suponer que sólo las más pequeñas fueron empleadas en juego para producir sonido al entrechocarse.

Izikowitz (1935:95) las considera como un traslado al metal de las sonajas de cápsulas de frutos secos, que se verán más adelante, o de pezuñas de animales y diferencia tres variantes morfológicas de campanas metálicas (Ibid 67): cónica, piramidal y en forma de Thevetia. Las dos primeras se encuentran representadas en la colección del museo.

Campanas cónicas

Hay tres ejemplares. Dos, realizados en oro, provenientes de San José (Jujuy) y el restante, en cobre, encontrado en el Pucará de Tilcara. Los dos primeros, con un único orificio para suspensión, son de tamaño reducido -entre 2,4 y 2,6 cm de altura- presentando uno de ellos, una superficie con "volado" en la parte inferior. La de cobre tiene una altura de 3,4 cm y un diámetro inferior de 2,3 cm que se estrecha notablemente en el vértice para rematar en una cúspide ligeramente redondeada con dos orificios para suspensión.

Campanas piramidales

Han sido fabricadas con una delgada lámina, por lo general de cobre, de forma cuadrada o redondeada, que se ha golpeado hasta plegar sus bordes y lograr de esa manera la altura deseada. En el extremo superior tienen un pequeño orificio para suspenderlas.

Eduardo Casanova (1930:114-115) diferencia tres tipos de campanillas piramidales: (Lámina I, fig. 4a, b y c)

- a) Campanilla baja con bordes pequeños y perpendiculares, que no se han encontrado en este museo.
- b) Campanilla alta de bordes plegados en forma de estrella de cuatro puntas y con la zona central abovedada.
- c) Campanilla alta con bordes elevados y muy juntos en las cuatro puntas.

En el Cuadro 3 se indica la procedencia y dimensiones de las campanillas cónicas y piramidales del Museo de Tilcara.

Sonajas de hilera de frutos secos

Son cascabeles hechos con la corteza del *juglans australis* o nogal silvestre, a la que se practicó dos cortes laterales de forma triangular, ahuecando su interior y colocando semillas para producir sonido al agitarla. Un pequeño agujero en su base sirve para suspenderlo (Lámina I, fig.5). Todos los ejemplares del museo carecen de objetos sonoros en su interior y aparecen aislados, pero como se conoce la existencia, en otras colecciones, de ejemplares que se han conservado enfilados en cordeles o trenzas de lana, podrían agruparse, siguiendo siempre la clasificación de Hornbostel y Sachs, como sonajas de hileras. Existe un ejemplar de bronce de 3,5 cm de diámetro, que ha sido realizado imitando los de la nuez criolla y que conserva corpúsculos en su interior. Presenta decoración incisa geométrica por impresión.

Respecto a su empleo Izikowitz (1935:53-54), precisa que han estado asociados a ceremonias rituales.

Sonaja de vaso de arcilla

Por último, entre los idiófonos de sacudimiento, aparece un único sonajero de alfarería perteneciente a la cultura inca y procedente de Huacho (Perú). Ha sido fabricado en arcilla cocida, pintada de color marrón claro y es de forma globular con mango, con una longitud total de 12 cm y un diámetro mayor de 4,5 cm (Lámina I, fig.6). Contiene algunos corpúsculos en su interior, desconociéndose si son los originales, pues presenta varias roturas que se han restaurado pegando las partes dañadas.

En cuanto a su función, este tipo de sonajeros han tenido gran importancia dentro de los rituales mágico-curativos de las altas culturas precolombinas de México y Perú. María Ester Grebe (1974:18), citando a Sachs, expresa que "tal como ocurre en muchas culturas del resto del mundo, las sonajas indígenas americanas han

sido siempre implementos esenciales en muchos ritos shamánicos. Su sonido agudo y excitante estimula al trance y acompaña las ceremonias curativas".

II. AEROFONOS

El Cuadro 4 presenta los aerófonos del museo agrupados de acuerdo a su tipo, variantes, clasificación organológica, materiales y la ubicación de los sitios arqueológicos en que fueron encontrados.

Quena

Existe un único ejemplar proveniente de Ancón (Perú) y atribuido a la cultura inca. Construido en caña, con una longitud de 19 cm y un diámetro de 1,3 cm, su pequeño tamaño es propio de los instrumentos precolombinos de este tipo. Cuenta con siete orificios de digitación en la pared anterior y la muesca de su embocadura, no muy profunda y en forma de U, ha sido rebajada desde el interior del instrumento, contrariamente a lo que se hace con los ejemplares actuales que son rebajados desde el exterior. Presenta algunas rajaduras en su tubo, lo que impide que en la actualidad pueda hacérselo sonar (Lámina II, fig.1).

Flautas longitudinales simples

Existen tres ejemplares que por su forma externa y orificios de digitación, podrían clasificarse a simple vista como flautas vasculares u ocarinas.

Flautas longitudinales simples de piedra

El primero es un hermoso instrumento de piedra de forma ovoidal, con una longitud de 11,7 cm y un diámetro de 5,1 cm (Lámina II, fig. 2a). Tiene un orificio de soplo circular y dos agujeros de digitación en el frente, más uno en la parte anterior a la misma altura. En el extremo distal o base, que está cerrado, hay otros dos orificios para suspensión. En la parte anterior presenta un dibujo inciso, de lo que parece ser una figura zoomorfa. En su interior ha sido tallado un tubo cilíndrico de 10 cm de largo y 1,4 cm de diámetro, lo

que hace que lo clasifiquemos como una flauta longitudinal simple, cerrada, con orificios de digitación y no como vascular (Lámina II, fig. 2b). Produce la siguiente serie de sonidos: sol4-la4-si4-do5.¹

Su procedencia no está claramente especificada, citándose en la ficha del museo sólo el noroeste como su origen geográfico, pero por averiguaciones realizadas en el Museo Etnográfico de Buenos Aires, podemos afirmar con seguridad, que es el mismo ejemplar que Isabel Aretz describe en su libro *Música tradicional argentina-Tucumán, historia y folklore* (1946), quien lo da como procedente de Cafayate (Salta) y que en esa época se encontraba en el Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" de Buenos Aires.

La otra flauta longitudinal de piedra está realizada en arenisca de color verdoso con todo su exterior cubierto con decoraciones incisas de motivos geométricos y fue hallada en La Poma (Salta). Sus características son similares a la anterior, pero presenta dimensiones mucho más reducidas: 6 cm de longitud y 3 cm de diámetro. Los sonidos que se obtienen son: la4-si4-do5-re5.

Flauta longitudinal simple de hueso

Fue hallada en Juella (Jujuy) y ha sido clasificada como perteneciente a la cultura Humahuaca II. Está construida en hueso, sobre la rótula de un camélido (*Lama glama*), con una longitud de 6,3 cm y un diámetro de 2,7 cm.

Sus rasgos son más o menos similares a las dos anteriores: una abertura circular de soplo en un extremo, dos orificios de digitación en el frente, el extremo distal cerrado y con un agujero para suspensión y un tubo cilíndrico tallado en su interior.

No ha sido posible determinar los sonidos que produce, pues el instrumento ha sido pegado para su exhibición en una placa de madera.

Su empleo entre las antiguas culturas de la región no está clarificado. Grebe (1974:38) sostiene que al igual que los silbatos y ocarinas que más adelante se verán, posiblemente se los usara como instrumentos de

señales o en determinadas ceremonias imitando el sonido de algunos animales totémicos.

Flautas de pan

Las flautas de pan, quizás los instrumentos más destacados y de mayor riqueza musical en el horizonte prehispánico sudamericano, aparecen representadas en la muestra por una pieza proveniente de San Pedro de Atacama, dos de Nazca (Perú) y una cuarta hallada en el Pucará de Tilcara.

El ejemplar chileno (Lámina II, fig.23) es de caña, con diecisiete tubos de diferente longitud, dispuestos en forma escalonada y distribuidos en dos hileras que están sujetas entre sí por medio de dos tiras delgadas, también de caña, colocadas en forma horizontal y atadas con hilos de lana. Diez de los tubos se encuentran obturados en su extremo distal por el tabique de entrenudo o por tapones de caña, y los otros seis se encuentran abiertos. Como las ligaduras de lana están sumamente flojas y los tubos se desplazan con facilidad, es imposible saber con exactitud cuál ha sido la disposición original que han tenido. Por otra parte resulta curioso que, mientras ejemplares actuales tienen la misma proporción de tubos abiertos y cerrados en cada una de las hileras, éste presenta sólo seis tubos abiertos. Lamentablemente, la rajadura y deterioro de varios de ellos, impide determinar la gama completa de sonidos que producía.

Las dos flautas de pan de la cultura nazca ofrecen características similares. Construidas en arcilla, con doce y ocho tubos respectivamente, cerrados en su extremo distal y dispuestos en una sola hilera escalonada, presentan embocadura de sección elíptica.

El ejemplar de mayor tamaño, de color terracota, permite apreciar con claridad como cada tubo ha sido construido de manera independiente, para luego de agrupados, fijarlos, cubriéndolos con una capa de arcilla. La serie de sonidos que produce es la siguiente: fa#4-la#4-do#5-re#5-fa#5-la5-do#6-re#6-fa#6-sol6-la#6-do7.

El ejemplar más pequeño (Lámina II, fig.4) con engobe rojo y decorado con motivos estrellados blancos,

presenta la siguiente afinación: mib5-do4-mib5-solb5-la5-si5-reb6-fa6.

La última flauta de pan, procede, como dije, del Pucará de Tilcara y está realizada en piedra caliza gris pulida (Lámina II, fig.5). Tiene cuatro tubos tallados, cerrados en su extremo distal y dispuestos en una sola hilera escalonada y un ojal lateral para suspensión, cercano al tubo de mayor longitud. La embocadura de los tubos es de sección cilíndrica y presenta una rotura entre los dos tubos mayores. El extremo distal del tubo mayor también está roto y se encuentra abierto, por lo que sólo suenan los dos tubos más pequeños. En el Cuadro 5 se presenta un resumen de las características de las cuatro flautas de pan estudiadas.

Ambrosetti (1907-08:489) estima que las flautas de pan en la América prehispánica "deben haber tenido gran importancia, aún religiosa", guiándose por las representaciones que aparecen en las tabletas de ofrendas que muestran "tres personajes tocando este instrumento en momentos determinados de algunas ceremonias religiosas". Por su parte Grebe (1974:44), citando a Focacci, considera que "su calidad de instrumento sacerdotal o shamánico es atestiguado por su presencia en los ricos ajuares encontrados, correspondientes a personajes vinculados con el ritual".

Silbatos

Al igual que otros estudiosos, denomino silbato a aquellas flautas de tubo cerrado que carecen de orificios de digitación.

Existe en la colección un silbato de piedra saponita de color blanco, procedente de Valdivia (Chile) con la forma de la *pifilka mapuche*. Es un tubo con el extremo cerrado de 21 cm de longitud, con un ancho máximo de 7,7 cm y mínimo de 3 cm. En su interior se ha tallado una perforación cilíndrica de 7 cm de largo y 1,2 cm de diámetro. En la parte superior presenta dos lóbulos laterales con perforación transversal para pasar una cuerda de suspensión.

El otro silbato es uno pequeño travesero, sin aeroducto, de hueso, procedente de la Cueva de Huachichocana

(Jujuy) (Lámina II, fig.6). Tiene una longitud de 7,6 cm y un diámetro máximo de 2,5 cm que se estrecha hacia el centro. Sus dos extremos están cerrados y próximo a uno de ellos, hay una abertura de soplo de forma oval que comunica con una cavidad cilíndrica.

Actualmente el instrumento no puede ser ejecutado, pues para su exhibición ha sido adherido a una placa rígida.

Flautas vasculares

Se encuentran dos, construídas en arcilla y con características similares.

La primera procede de Catamarca y está identificada como perteneciente a la cultura La Aguada (Lámina III, fig.1). Tiene forma esférica y un diámetro de 3,6 cm, presentando un orificio circular de soplo en la parte superior y otro más pequeño cercano al anterior, para digitación. Ambos se comunican con una cavidad que reproduce la forma externa del instrumento. Emite los sonidos: sol4-la4.

La segunda flauta vascular de cerámica, no tiene identificación geográfica ni cultural en el museo y presenta también forma esférica, con representación zoomorfa (Lámina III, fig.2) y un diámetro de 4,8 cm. La embocadura circular se encuentra en la parte superior y tiene dos orificios laterales de digitación que coinciden con los que representan los ojos del animal. Su cavidad interna es redonda y el repertorio de sonidos que se obtiene al soplarlo es: re4-sol4-si4.

Con respecto a las funciones de estos instrumentos, Grebe (1974:38) expresa que "tanto las formas ovoides, fitomórficas, ornitomórficas y zoomórficas de algunos silbatos y ocarinas estudiados, como la peculiaridad de su tono agudo penetrante, sugieren que estos instrumentos fueron usados, quizás, para imitar el sonido del mundo circundante y particularmente de los pájaros y animales totémicos... además de la consabida función como instrumento de señales propia del silbato".

Vasos silbadores

El patrimonio del museo cuenta con dos vasos silbadores que organológicamente se definen como flautas vasculares con aeroducto interno. Ambas pertenecen a la cultura Mochica y proceden de Trujillo (Perú) (Lámina III, fig.3).

Presentan características similares en su constitución: doble cuerpo cilíndrico conectado, en uno está conectado el vertedero, el que se une por medio de un asa puente acintada a una figura antropomorfa ubicada en el otro cuerpo y que tiene en la parte posterior de su tocado el silbato.

El empleo dado a estos vasos es desconocido, aunque Izikowitz (1935:372) supone que pueden haber desempeñado alguna función religiosa.

Flauta vascular con aeroducto (?)

Existe un instrumento de clasificación dudosa dentro de la muestra. Está realizado con la crania de un armadillo y fue recogido por Casanova en Angosto Chico (Jujuy). Presenta dos agujeros en su parte superior, una cavidad interna redondeada y una embocadura de la misma forma en uno de los extremos.

La pieza está identificada en el museo como silbato inconcluso, debido, quizás, a que el mismo investigador encontró otro similar que "tiene agregado al cráneo mediante una materia resinosa, un húmero de ave que, además de estar cortado en sus extremos, presenta un agujero igual al del cráneo" (Casanova 1942:85).

Por la fotografía reproducida en la publicación, ya que no ha sido posible determinar el museo que tiene el ejemplar completo, puede deducirse que el instrumento podría ubicarse entre las flautas vasculares con dos orificios de obturación, si contara con un tapón para formar el canal de insuflación (Lámina III, fig.4).

Trompetas naturales

Por último se tratará las trompetas naturales, con boquilla y construídas en hueso, que son sumamente re-

representativas de la cultura Humahuaca. En verdad tendría que hablarse en singular, ya que es uno sólo el ejemplar que se conserva completo en el museo (Lámina III, fig.5).

Según la clasificación de Izikowitz (1935:216) es una trompeta compuesta, integrada por tres secciones, unidas entre sí por una sustancia resinosa: una boquilla de forma cónica, un tubo y un pabellón decorado con una guarda incisa con motivos geométricos en zig-zag. La longitud total es de 29 cm y tiene un diámetro máximo de 6 cm.

Boquillas, tubo y pabellones son de hallazgo frecuente en todos los yacimientos arqueológicos de la Quebrada de Humahuaca y se encuentran en profusión en el museo. Ello permite detenerse con mayor detalle en las peculiaridades de cada uno.

Las boquillas, realizadas por lo general en diáfisis de húmero o de tibia de auquénidos, son de forma cónica o de trapecio y oscilan entre los 4,5 y los 10 cm de longitud, con un diámetro menor promedio de 1,5 cm en la embocadura. Han sido pulidas con sumo cuidado, en especial el extremo mucho más delgado que hace de embocadura y a veces también parte de su interior. Algunas conservan restos de alfarería tosca o sustancias resinosas con que se ligaban al tubo; otras aparecen unidas a él. Unas pocas están decoradas con incisiones.

Las boquillas más largas es posible que hayan sido empleadas en otro tipo de trompeta natural que tiene como pabellón una calabaza, prescindiendo del tubo intermedio (Debenedetti 1917:61-62), algunas de las cuales se conservan en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata.

Los tubos intermedios están hechos, por lo general, con huesos largos a los que se les eliminó la parte esponjosa. La sección es elipsoidal, triangular o rectangular, según la forma del hueso. Su longitud va desde los 7 hasta los 18 cm aproximadamente. Han sido alisados en su cara exterior, pero en su condición de tubos medios, no se han pulido los bordes en sus extremos y tampoco presentan decoración.

Los pabellones también están constituidos con huesos largos, por lo general fémures de camélidos, seccionados desde su parte más ancha, que es la que se une al tubo central, en tanto su otro extremo está pulido. Su longitud oscila entre los 9 y los 31 cms. La cara exterior está, como en las otras secciones, alisada y presenta muchas veces decoraciones incisas de círculos concéntricos o de bandas continuas con dibujos geométricos en zig-zag o en triángulo.

En cuanto a su empleo en la región de nuestro nordeste, Aretz (1946:44-45), basándose en el testimonio de varios cronistas, afirma que se usaron como instrumentos de guerra y en celebraciones o festejos. La función guerrera estaría certificada por su presencia en unas pequeñas tallas de guerreros que tienen en una de sus manos un hacha y en la otra una trompeta y que se hallan en dos escarificadores descritos por Ambrosetti (1907:509-10), encontrados en La Paya y en Antofagasta de la Sierra.

En el Cuadro 6 se resumen las características (medidas, procedencia, cantidad) de las distintas partes constitutivas de las trompetas del museo.

Consideraciones finales

Con este trabajo deseo haber contribuido al mayor conocimiento de los instrumentos musicales prehispánicos del Museo Arqueológico "Dr. Eduardo Casanova" de Tilcara, rectificando errores de clasificación y descripción organológica de las piezas, errores también frecuentes en la bibliografía arqueológica.

Una segunda etapa requerirá un estudio comparativo con colecciones similares de otros museos, hasta lograr una visión más detallada y profunda de los instrumentos precolombinos en Argentina.

La arqueología se encuentra aun imposibilitada de brindar un panorama integral de nuestra organología prehispánica. Se carece de datos concretos sobre las denominaciones y la ejecución de los instrumentos. Tampoco la cronología asignada a varias de las piezas es a veces demasiado precisa, en tanto que muchas de sus funciones permanecen ignoradas. De todas formas es tarea

de la musicología continuar con la exploración de esta importante área de la organología musical, hasta ahora no muy conocida, para tratar de esclarecer, aunque sea en forma fragmentaria, un remoto pasado musical que se presenta con relevante riqueza y complejidad.

* * * * *

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Ambrosetti, Juan B. - 1899 - *Notas de arqueología calchaquí*. Bs.As., La Buenos Días.
- - - - - 1905 - "Apuntes sobre la arqueología de la Puna de Atacama". *Revista del Museo de La Plata*, Tomo XII, La Plata.
- - - - - 1907 - "Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de 'La Paya' (Valle calchaquí, provincia de Salta)". *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, Tomo VIII, Bs.As.
- Aretz, Isabel - 1946 - *Música tradicional argentina-Tucumán. Historia y Folklore*. Bs.As., Univ.Nac.de Tucumán.
- Casanova, Eduardo - 1930 - "Excursión arqueológica al Cerro Morado (Departamento de Iruya, pcia. de Salta)". *Notas del Museo Etnográfico*, N° 3, Bs.As.
- - - - - 1930 - "Hallazgos arqueológicos en el cementerio indígena de Huiliche (Departamento de Belén, pcia. de Catamarca)". *Archivos del Museo Etnográfico*, III, Bs.As.
- - - - - 1938 - "Investigaciones arqueológicas en Sorcuyo, Puna de Jujuy". *Anales del Museo Argentino de Ciencias Naturales Bernardino Rivadavia*, tomo XXXIX, Bs.As.
- - - - - 1942 - "El Pucará de Hornillos". *Anales del Instituto de Etnografía Americana*, Tomo III, Mendoza.
- - - - - 1942 - "El yacimiento arqueológico de Angosto Chico". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, tomo III, Bs.As.
- - - - - 1971 - *El Museo arqueológico de Tilcara*. Bs. As., Facultad de Filosofía y Letras, Museo del Pucará de Tilcara.
- Debenedetti, Salvador - 1910 - *Exploraciones arqueológicas en los cementerios prehistóricos de la isla de Tilcara (Quebrada de Humahuaca, Pcia de Jujuy)*. Bs. As.

- - - - - 1917 - "Investigaciones arqueológicas en los valles preandinos de la provincia de San Juan". *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, XXXII, Bs. As.
- - - - - 1930 - *Las ruinas del Pucará, Tilcara, Quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy)*. Bs.As.
- D'Harcourt, Raoul y Marguerite - 1925 - *La musique des incas et ses survivances*. París, Paul Ghetner.
- Giono, Guillermo - 1975 - "Una aproximación al patrimonio musical de dos culturas peruanas: Nazca y Mochica." *Antiquitas*, XX-XXI.
- Grebe, Maria Ester - 1974 - "Instrumentos musicales precolombinos de Chile". *Revista Musical Chilena*, N° 128, Santiago.
- Izikowitz, Karl Gustav - 1935 - *Musical an other sound instrumente of the South American Indians. A comparative ethnographical study*. Göteborg, Erlanders Böktryckeri Acktiebolag.
- Hornbostel, Erich M.von y Sachs, Curt - "Introduction to the Hornbostel-Sachs classification system". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 9, London (Trad. al inglés de "Systematik der Musikinstrumente", 1914, Berlín). "La clasificación de v.Hornbostel y Sachs": en Carlos Vega, *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*.
- Krapovickas, Pedro - 1958/59 - "Un taller lapidario en el Pucará de Tilcara." *Runa*, vol. IX, Bs.As.
- Lafón, Ciro René - 1954 - "Arqueología de la Quebrada de La Huerta (Quebrada de Humahuaca)". *Publicaciones del Instituto de Arqueología*, I, Bs.As.
- - - - - 1956/57 - "Nuevos descubrimientos en el Alfarcito, Quebrada de Humahuaca". *Runa*, vol. VIII, Parte I, Bs.As.
- - - - - 1956/57 - "Sobre algunos artefactos de hueso de la Quebrada de Humahuaca". *Runa*, vol. VIII, Parte II, Bs.As.
- Latcham, Ricardo - 1938 - *Arqueología de la Región Atacameña*. Santiago, Prensas de la Univ. de Chile.
- Marquez Miranda, Fernando - 1934 - "Una nueva flauta de Pan Lítica del noroeste argentino y el área de dispersión de esta clase de hallazgos arqueológicos". *Notas preliminares del Museo de La Plata*, Tomo II, Bs.As.
- Vega, Carlos - 1946 - *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina*. Bs.As., Centurión.

Vignati, Milcíades A. y Maria Emilia - 1982 - "La música aborigen". *Historia General del Arte en la Argentina*, Tomo I, Bs.As.

NOTAS

1. Estos dibujos y fotografías sirvieron de base para que el Sr. Luis Lataza realizara los dibujos técnicos que acompañan el trabajo. Nuestro reconocimiento a su excelente labor.

2. Para los índices acústicos se tomó como referencia el do central del piano, designado como do4.

CLASIFICACION DE LOS IDIOFONOS

Tipo de idiófono	Variedad	Clasificación Hornostel-sachs	Material	Sitios arqueológicos
Campanas	independiente con badajo	111.242.122	madera	San Pedro de Atacama (Chile); Pucará de Tilcara, Los Amarillos (Jujuy)
			cobre	Juella, Angosto Chico (Jujuy)
			bronce	Moroeste
Sonajas	en juego sin badajo (sonajas)	111.242.22 112.111	oro	San José (Jujuy); San Pedro de Atacama (Chile); Pucará de Tilcara, Los Amarillos, Juella, Peñas Blancas, Coiruro, La Isla, Doncellas (Jujuy); Molinos (Tucumán); Anguasto (San Juan)
			cobre	
			bronce	Doncellas (Jujuy)
Sonajas	de hileras	112.111	frutos secos bronce	Angosto Chico, La Huerta (Jujuy); Quilmes (Tucumán)
	de vaso	112.13	arcilla	Huacho (Perú)

Cuadro 1

CAMPANAS INDEPENDIENTES DE MADERA

Sitio arqueológico	Cultura	Altura	Diámetro superior	Diámetro inferior
Pucará de Tilcara (Jujuy)	Humahuaca	7,8 cm.	7,3 cm.	12,5 cm.
Pucará de Tilcara (Jujuy)	Humahuaca	7,8 cm.	4,8 cm.	13 cm.
Idem.	Idem.	8,3 cm.	6,5 cm.	21 cm.
Los Amarillos (Jujuy)	Idem.	7 cm.	5,4 cm.	13 cm.

CAMPANAS INDEPENDIENTES DE MADERA

Juella (Jujuy)	Influencia Belén II	4 cm.	2,8 cm.	4,5 cm.
Idem.	Idem.	4,6 cm.	2,5 cm.	5,3 cm.
Angosto Chico (Jujuy)	Humahuaca	5,5 cm.	3 cm.	5, 2 cm.
Noroeste	Belén	15 cm.	9 cm.	12,5 cm.
Idem.	Idem.	18,2 cm.	11,2 cm.	17 cm.

CAMPANAS DE METAL EN JUEGO
CONICA

Tipo	Sitio arqueológico	Cultura	Cantidad	Altura	Diámetro superior	Diámetro inferior
Pequeña	Pucará de Tilcara y San José (Jujuy)	Humahuaca	3	2,4 a 3,4 cm.	0,4 a 0,9 cm.	1 a 2,3 cm.

PIRAMIDAL

Baja con bordes perpendiculares	Coiruro (Jujuy)	Humahuaca	1	1,8 cm.		4,8 cm.
Alta con bordes plegados Pequeña	San Pedro de Atacama (Chile); Los Amarillos y Peñas Blancas (Jujuy)	Atacameño Humahuaca	3	1,8 a 2,8 cm.		2 a 3,5 cm.
Idem. Chile	Pucará de Tilcara (Jujuy)	Humahuaca	2	2,5 cm.		7 cm.
Alta con bordes elevados Pequeña	La Isla, Doncellas y Juella (Jujuy); Molinos (Tucumán)	Humahuaca Belén III	6	3 a 3,2 cm.		2,5 a 5,4 cm.
Idem. Grande	Doncellas y San José (Jujuy); Angualasto (San Juan)	Humahuaca	5	3,2 cm.		6,3 a 7 cm.

Cuadro 3

CLASIFICACION DE LOS AEROFONOS

Tipo de aerófono	Variedad	Clasificación Hornbostel-Sachs	Material	Sitios arqueológicos
Flautas	queña	421.111.12	caña	Ancón (Perú)
	flauta longitudinal simple	421.111.22	piedra	Noroeste La Poma (Salta)
			hueso	Juella (Jujuy)
	flauta de pan	421.112.21/31	caña	San Pedro de Atacama (Chile)
			arcilla	Nazca (Perú)
			piedra	Pucará de Tilcara (Jujuy)
	Silbato	421.111.21 421.121.31	piedra hueso	Valdivia (Chile) Huachichocana (Jujuy)
	Ocarina	421.131.32	arcilla	Nazca (Perú)
Vaso Silbador	421.221.41	arcilla	Nazca (Perú)	
Ocarina con aeroducto?	421.221.42	hueso	Angosto Chico (Perú)	
Trompetas	Trompeta natural	423.121.22	hueso	Pucará de Tilcara, Coáruro, Hornillos, Juella, Doncellas, Los Amarillos, La Isla, Ciénaga Grande, La Cueva, La Huerta y Coctaca (Jujuy)

FLAUTAS DE PAN

Sitio	Cultura	Material	Tubos			Tamaño (tubos)		
			canti- dad	cer- dos	abier- tos	largo máximo	largo mínimo	diámetro interno
San Pedro de Atacama (Chile)	Atacameña	caña	16	10	6	33 cm.	13 cm.	0,6 a 0,9 cm.
Nasca (Perú)	Nasca	Cerámica	12	12		24 cm.	4,2 cm.	0.9 cm.
Nasca (Perú)	Nasca	Cerámica	8	8		10,8 cm.	3 cm.	0,8 cm.
Pucará de Tilcara (Jujuy)	Humahuasa)	Piedra	4	4		18 cm.	12 cm.	0,7 a 1,2 cm.

Cuadro 5

TROMPETAS NATURALES DE HUESO

Sitios arqueológicos	Cultura	Cantidad		Longitud	Diámetro menor	Diámetro mayor
		líneas	decorados			
Pucará de Tilcara (Jujuy)	Huambuesa		1	29 cm.	1 cm.	6 cm.

BOQUILLAS

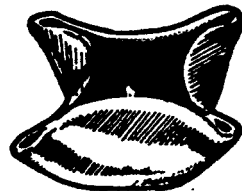
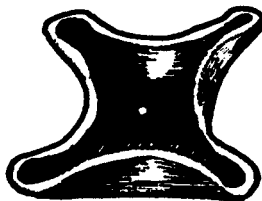
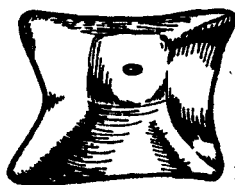
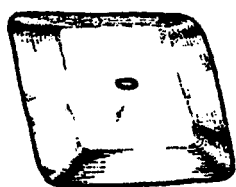
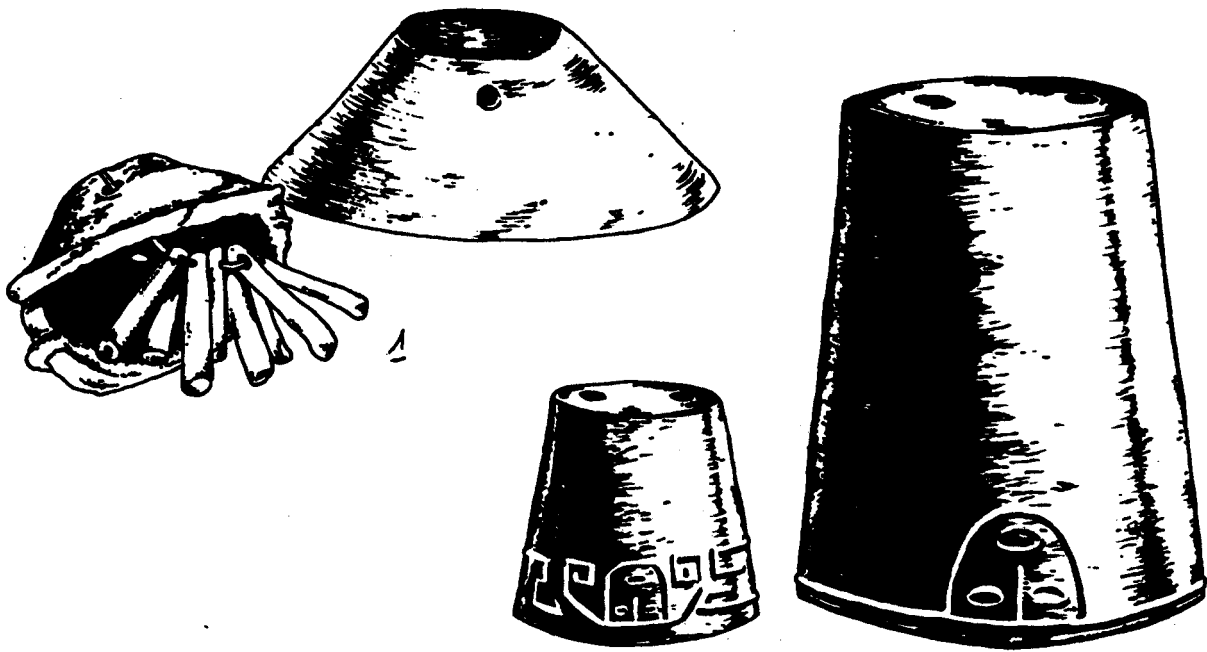
Pucará de Tilcara; Coiruro; Juella; Hornillos; Doncellas; Los Amarillos (Jujuy)	Huambuesa	10	2	4,5 a 10 cm.	1 a 2,2 cm.	1,7 a 2,8 cm.
--	-----------	----	---	-----------------	----------------	------------------

TUBOS CENTRALES

Pucará de Tilcara; Juella; Coiruro; Ciénaga Grande; Doncellas; La Isla; Cootsas; Los Amarillos; La Cueva (Jujuy)	Huambuesa	18		6,5 a 17,8 cm.	1 cm.	2,8 cm.
--	-----------	----	--	-------------------	-------	---------

PABELLONES

Pucará de Tilcara; Juella; Coiruro; Doncellas; La Huerta; Hornillos; Los Ame- rillos; Cootsas (Jujuy)	Huambuesa	9	16	9 a 31 cm.	1,2 a 4,2 cm.	2,2 a 6,1 cm.
--	-----------	---	----	---------------	------------------	------------------



a

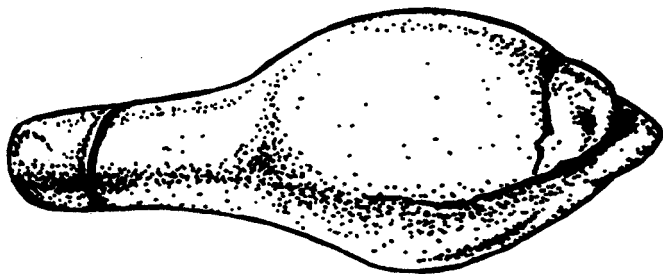
b

c

4



5

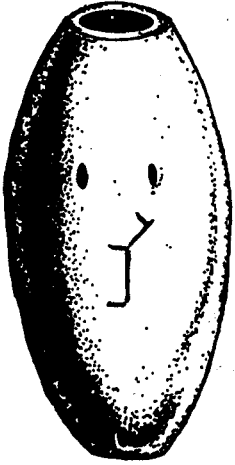


6

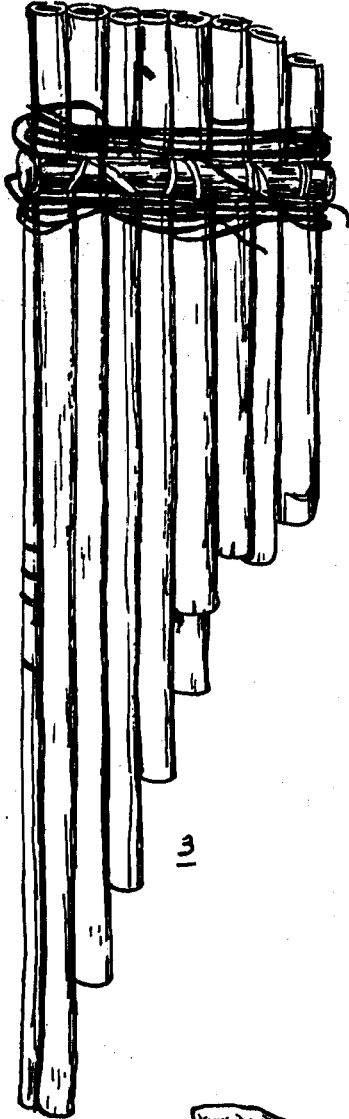
Lamina I: Idiôfonos



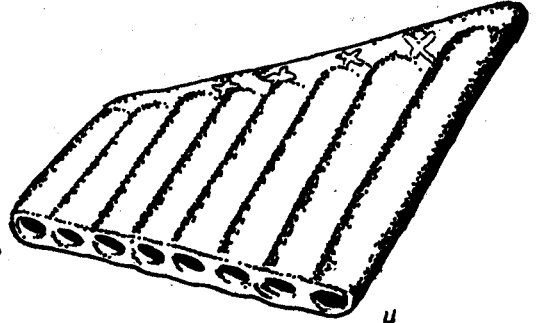
1



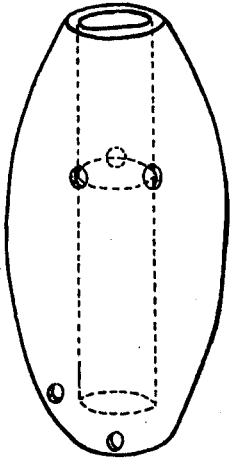
a



3

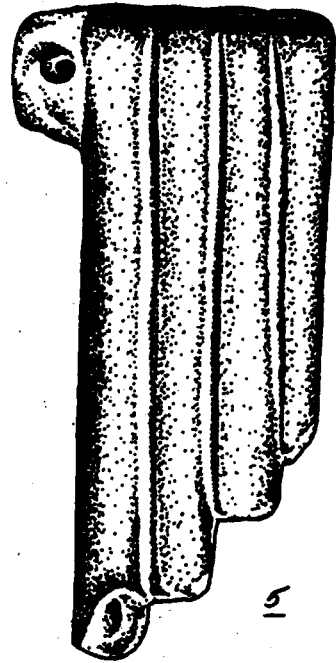


4

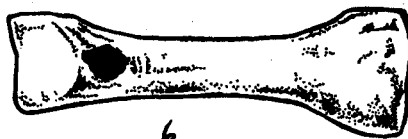


b

2

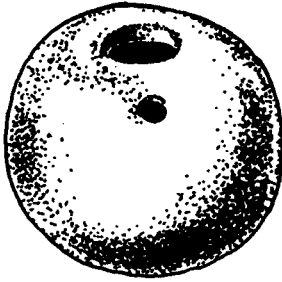


5

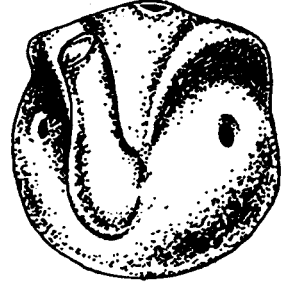


6

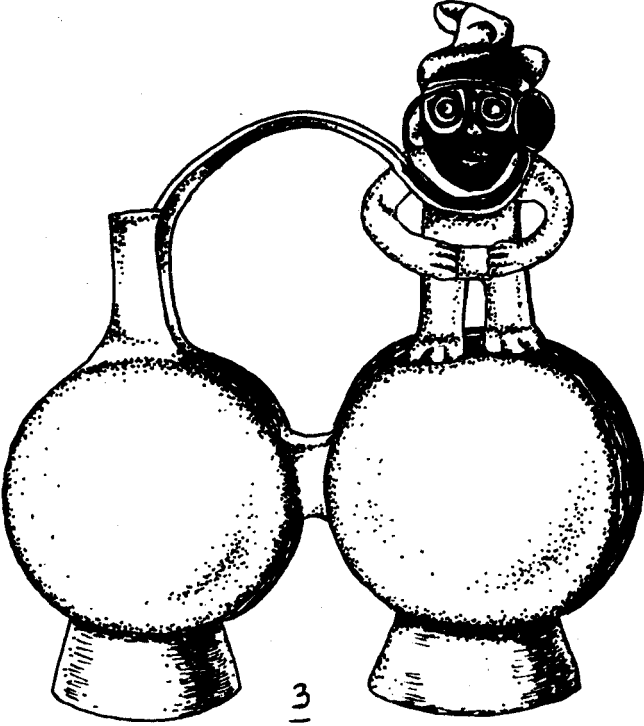
Lámima II: Aerófonos



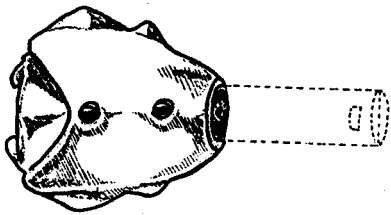
1



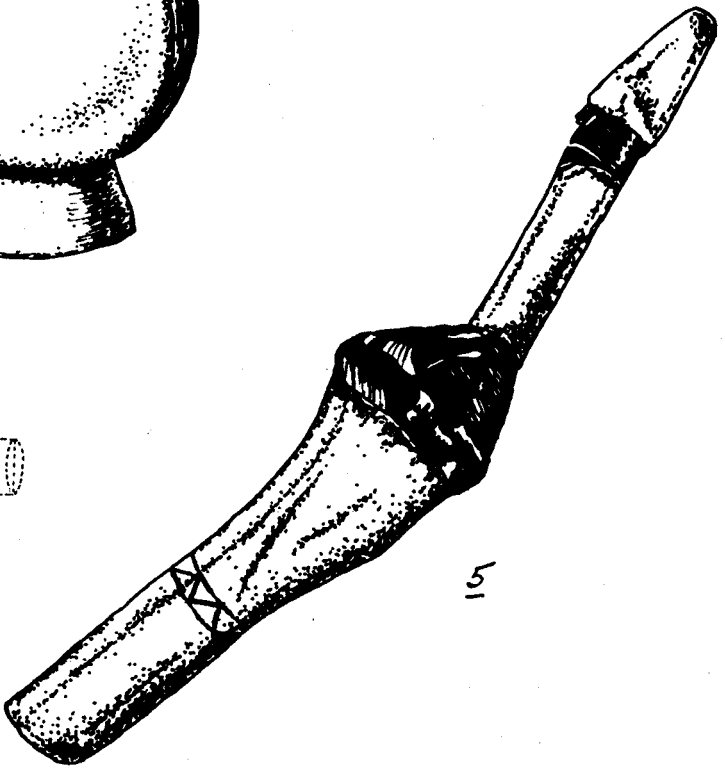
2



3



4



5

Lámima III: Aerófonos

JUAN JOSE CASTRO

(Avellaneda, Pcia. de Buenos Aires, 7-III-1895; Buenos Aires, 3-IX-1968)

"El artista verdadero es el resultado de una aleación de profundo conocimiento de la técnica de su arte y de un incesantes intuiciones. El arte detesta ser desconcertante. Quiere ser como las cosas naturales, que nos maravillan pero que aceptamos sin vacilar, aunque no conozcamos su mecanismo"
(Juan José Castro, del artículo "Arte y silencio de Casals", *Ars*, 109, Bs.As., 1969).

Juan José Castro escribió 78 composiciones, sin contar las inconclusas y los ensayos primeros, como los *Tangos* y las *Canciones escolares*. En este grupo tenemos: 4 óperas, 2 ballets, una música para escena, dos para cine, 14 obras para orquesta, 7 con solistas y/o coro y orquesta, 8 de cámara, 17 para piano, una para bandoneón, 19 para canto y piano, dos con coro solo y una para coro e instrumentos.

Curiosamente -o no- de ese corpus de 78 obras en más del 40% interviene la voz humana (en las óperas, con orquesta, en coro o con piano). Esta marcada preferencia por la voz está fuertemente sostenida y avalada por el profundo conocimiento que de ella tenía. El tratamiento vocal, en cualquiera de los géneros, revela un manejo efectivo de todos los recursos y aun en los pasajes de mayor dificultad el canto fluye natural y libremente, sin artificios. Otro aspecto destacable es, por un lado, la cuidadosa selección de textos a utilizar y por otro la minuciosa y exacta compenetración de palabra y música, en el ritmo y en la expresión.

El análisis de la obra y una aproximación a identificar "etapas" fueron expuestos en otro estudio, que será sin duda continuado.

No queremos dejar de mencionar a Castro escritor y poeta, faceta que es prácticamente desconocida. Él mismo guardaba sus papeles, sin mostrarlos, creyendo que no poseían ningún valor. Aun en la prosa Castro es poeta, creando imágenes de enorme belleza. Su palabra siempre es fuerte, incisiva, apasionada, con momentos de cálida

ternura, que descubren al hombre real oculto tras una apariencia adusta.

El juicio de dos artistas coetáneos puede resultar una buena pauta para acercarnos a su personalidad. Decía Ernest Ansermet: "Uno encuentra a menudo músicos virtuosos, cuya musicalidad está extremadamente desarrollada, pero cuya personalidad humana ha permanecido bastante pobre o trivial. Y es también más importante de lo que generalmente se cree que existan en un medio musical músicos que no brillen exclusivamente por su musicalidad y su arte, sino que sean al mismo tiempo personalidades humanas excepcionales. En Juan José Castro esos dos aspectos de su persona van juntos". Por su parte Victoria Ocampo escribió: "A Juan José Castro se lo admiraba, se lo estimaba y se lo quería. Ya es mucho que un ser nos inspire uno de estos tres sentimientos. Los tres a la vez es inusitado. Sé de muy pocos hombres que, por vivir a cierto nivel, por mantenerse porfiadamente en él, esfuerzo nada fácil, merecen inspirarlos".

Juan José Castro fue un hombre singular en su carácter, su temperamento y su acción. Como director de orquesta ocupa innegablemente el primer puesto en nuestra historia y como creador tenemos el compromiso absoluto de analizarlo y revalorizarlo, ubicándolo en el lugar de elección que su calidad y su obra merecen.

CATALOGO DE OBRAS

I. MUSICA PARA ESCENA

1. Opera

Lá zapatera prodigiosa (1943).- Dos actos. Texto Federico Garcia Lorca. Instr.: 4.3.3.3 - 4.3.3.1; 1.2; arpa, cdas. Estreno: Montevideo, Auditorium del SODRE, 22-X-1949, dir. J.J.Castro; en Buenos Aires: Teatro Colón, 26-VIII-1958, dir. J.J.C. La puesta en escena en ambos casos fue de Margarita Xirgu. MS. En 1943.-el 13 de agosto- se escucharon fragmentos en los conciertos de la Asociación Filarmónica. La Obertura y el fragmento para soprano y bajo con orquesta se ejecutan como trozos independientes.

Proserpina y el extranjero (1951).- Tres actos. Libreto Omar del Carlo, versión italiana de Eugenio Montale. Estreno: Milán, Teatro alla Scala, 16-III-1952; Buenos Aires, T. Colón, 13-IX-1960, dir. en ambos casos J.J.C. MS. Premio Verdi en el Concurso del Teatro alla Scala de Milan, 1951.

Bodas de sangre (1952).- Tres actos. Texto Federico García Lorca. Instr.: 3.3.3.3 - 4.3.3.1; 1.2; arpa, cdas. Estreno: Buenos Aires, T. Colón, 9-VIII-1956, dir. J.J.C. MS.

La cosecha negra (1960).- Tres actos y siete cuadros. Libreto Juan José Castro. MS. La obra quedó en versión para canto y piano, la orquestó Eduardo Ogando.

2. Ballet

Mekhano (1934).- Cuatro cuadros. Argumento de Fifa Cruz de Caprile. Instr.: 3.3.3.3 - 4.3.3.1; arpa, cdas. Estreno: Buenos Aires, T. Colón, 17-VII-1937, dir. J.J.C., coreografía Paul Petroff. MS. Repuesto el 11-IX-1971, con coreografía de Adolfo Andrade, la revisión de la partitura la realizó Rodolfo Arizaga. Castro extrajo una *Suite sinfónica* con los siguientes números: Preludio, Danza ante el fluído vital, Entreacto y Final. Premiado en el concurso de ópera y ballet del T. Colón.

Offenbachiana (1940).- Tres cuadros. Sobre temas de Offenbach, con argumento de Margarita Wallmann. Instr.: 3.2.2.3 - 4.3.3.1; arpa, cdas. Estreno: Buenos Aires, T. Colón, en la velada de gala del 25-V-1940, dir. J.J.C. MS.

3. Música incidental

Bodas de sangre .- Música de escena para la obra homónima de F. García Lorca. Estreno: Montevideo, Estudio Auditorio del SODRE, 29-VII-1939, compañía de Margarita Xirgu. En la Argentina: Rosario, Teatro Odeón, 19-VIII-1939, Margarita Xirgu y Ricardo Galache. MS.

4. Música para cine

Bodas de sangre (1938).- Filme de Cifa, dirección y adaptación de texto de Edmundo Guibourg. Estreno: noviembre 1938. Elenco: Margarita Xirgu y Pedro Lopez Lagar.

Donde mueren las palabras (1946).- Film de Artistas Argentinos Asociados. Argumento Ulises Petit de Murat y Homero Manzi. Estreno: Gran Rex, 25-IV-1946, dir. Hugo Fregonese. Elenco: Enrique Muñio, Maria Ruanova, Dario Garzai; al piano Francisco Amicarelli.

II. MUSICA ORQUESTAL

1. Orquesta sola

Pieza sinfónica (c. 1915).-

En el jardín de los muertos (1923).- Poema sinfónico inspirado en *Las cruces de madera* de Roland Dorgellés, comentando musicalmente el episodio de "La muerte de Breval". Instr.: 3.3.3.3 - 4.3.3.1 ; timb, perc, arpa, cdas. Estreno: Buenos Aires, Politeama Argentino, 5-X-1924, dir. E. Drangosch. MS. Compuesto en París. Premiado en el concurso de la Asociación del Profesorado Orquestal (APO), 1924.

A una madre (1925).- Poema sinfónico. Instr.: 3.3.3.3 - 4.3.3.1 ; 1.2; arpa, cdas. Estreno: Bs.As., Politeama Argentino, 12-IX-1925, dir. Ernest Ansermet. MS. En el mismo año lo dirige Gregorio Fitelberg en el Colón. Premiado en el concurso de la APO, 1925.

La Chellah (1927).- Poema sinfónico inspirado en una poesía árabe. Instr.: 3.3.3.3 - 4.3.3.1 ; 1.2; arpa, cdas. Estreno: Bs.As., Teatro Coliseo, 10-IX-1927, dir. Clemens Krauss. MS. Segundo premio en el concurso de la APO, 1927. Premio Municipal 1927.

Suite infantil (1928).- Instr.: 3.2.2.2 - 4.3.3.1; 1.2; arpa, cdas. Partes: 1. La historia de Mambrú; 2. Ay! ay! ay!... Cuándo veré a mi amor...; 3. Sobre el puente de Aviñón...; 4. Arroz con leche... Estreno: 24-VIII-1929, dir. J.J.C. con la orquesta de la APO. MS. Partitura perdida; versión orquestal del original para piano. Premio Municipal 1929.

Suite breve (1929).- Instr.: 3.3.2.2-2.2.0.0; tambor, triang, cdas. En cinco movimientos. Estreno: Bs.As., Teatro Politeama, 11-V-1929, dir. J.J.C., Orquesta Renacimiento. MS.

Allegro, Lento e Vivace (1930).- Instr.: 3.3.3.3-4.3.3.1; 1.2; arpa, cdas. Estreno: Bs.As., Teatro Politeama, 26-VII-1930, dir. E. Ansermet, Orquesta Filarmónica de la APO. En Londres: Queen's Hall, 28-VII-1931, dir. Alfredo Casella, en el Oxford Festival de la SIMC. MS. Premio de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, 1931.

Sinfonía N° 1 (1931).- Instr.: 3.3.3.3-4.3.3.1; 1.2; arpa, cdas. Partes: Allegro, Adagio, Allegro vivo. Estreno: Bs.As., T.Colón, 22-VII-1931, dir. E. Ansermet. MS.

Sinfonía argentina (1934).- Instr.: 3.3.3.3-4.3.3.1; timb, perc; cel, arpa, cdas. Partes: a) Arrabal; b) Llanuras; c) Ritmos y danzas. Estreno: Bs.As., T. Colón, 21-X-1937, dir. J.J.C., Orquesta del T. Colón. Ed. Ricordi, Milán. El primer número: Arrabal, lo había estrenado Castro en el Teatro Opera, 29-XI-1936, con la Orquesta de Radio El Mundo. Premio Municipal 1934 y Premio Nacional 1937.

Sinfonía de los campos (1939).- Instr.: 3.3.3.3-4.3.3.1; timb, triáng; arpa, cdas. Partes: a) Canción pastoril; b) Contemplación; c) Escena; d) Danza de las pastoras; e) Canto de la noche; f) Ecos lejanos. Estreno: Bs.As., 29-X-1939, dir. Erich Kleiber, Orquesta del Colón. MS.

El llanto de las sierras (en recuerdo de Manuel de Falla muerto en las sierras de Córdoba) (1946).- Instr.: 2.3.2.2-4.2.3.1; timb, perc; cel, arpa, cdas. Estreno: Bs.As., Gran Rex, 14-VII-1947, dir. J.J.C., Orquesta de la Asociación Filarmónica. MS.

Corales criollos N° 3 (1953).- Instr: 3.2.2.2-4.2.3.1; timb, perc, xil; cel, arpa, cdas. Partes: Coral; Var. I. Lejanías; Var. II. Rústico; Var. III. Quenas; Var. IV. Fanfarria; Var. V. Tango; Var. VI. Pastoral; Final: Danza. Estreno: Caracas, 9-XII-1954, dir. J.J.C. En Bs.As., T.Colón, 17-VII-1956, dir. Paul Klecki, Orquesta Sinfónica Nacional. Primera audición en España en el Tercer Festival de Música de América y España, octubre 1970, dir. José Serebrier, Orquesta Filarmónica de Madrid. Ed. Universal, Viena. Primer premio del Festival Latinoamericano de Caracas "José Angel Lamas", 1954.

Fanfarre for the Queen (1953).- Para instrumentos de viento. MS. Escrita en conmemoración de la coronación de la reina Elizabeth II de Inglaterra, en Melbourne, Australia.

Adiós a Villalobos (Elegía) (1960).- Para orquesta de cuerdas y timbales. Estreno: Bs.As., T. Colón, 1966, dir. Pedro Ignacio Calderón. MS.

Suite introspectiva (1961).- Instr.: 3.3.3.3-4.3.3.1; timb, perc; cel, arpa, cdas. Partes: a) Un largo viaje; b) Ventana al infinito; c) Diálogo con una estrella; d) Mundos vacíos; e) Puerto en la soledad. Estreno mundial: Los Angeles, Roger Hall, 9-VI-1962, dir. J.J.C., en el Festival Internacional de Música. En Bs.As.: 23-VII-1962, dir. J.J.C., Orquesta Sinfónica Nacional. MS.

2. Orquesta con solistas y/o coro

Sinfonía bíblica (1932).- Para coro mixto y orquesta. Texto Victoria Ocampo, en francés, tomando fragmentos de Isaías, San Lucas y San Juan. Instr.: 3.3.3.3-4.4.3.1; timb, triáng, tamburo, piatti, bombo, tam-tam, campana; cel, arpa, cdas. Partes: a) Annontiation; b) Entrée à Jerusalem; c) Golgotha. Estreno: Bs.As., T. Colón, 15-XI-1932, dir. J.J.C. En Nueva York: Carnegie Hall, 14-IV-1940, dir. Hugh Ross, Schola Cantorum Neoyorquina. Ed. Comisión Nacional de Cultura. Premio Primer Salon Nacional de Música, 1937.

Concierto para piano y orquesta (1941).- Instr.: 3.3.2.2-4.2.3.1; timb, perc; arpa, cdas. Partes: Allegro vivo; Tragico; Allegro vivo. Estreno: Bs.As., Teatro Politeama, 28-VIII-1944, dir. J.J.C., solista Antonio De Raco, Orquesta de la Asociación Filarmónica de Bs.As.

Primera audición en Estados Unidos: abril 1958, en el Primer Festival Interamericano de Música de Washington, dir. Luis Herrera de la Fuente, solista Jesús María Sanromá, Orquesta Sinfónica Nacional de México. Primera audición en España: octubre 1967, dir. Howard Mitchell, solista Hilde Somer, Orquesta Sinfónica Nacional de Washington. MS. Dedicada a Alexander Borowsky.

Martín Fierro (1944).- Cantata argentina para barítono solista, coro mixto y orquesta. Texto José Hernández. Instr.: 3.3.3.3-4.3.3.1; 1.2; cel, arpa, cdas. Partes: a) La gloria de vivir libre; b) El telar de mis desdichas; c) Una milonga sombría; d) Su esperanza es el coraje. Estreno: Bs.As., Teatro Presidente Alvear, 21-VI-1948, dir. J.J.C., solista Ricardo Catena, Orquesta de la Asociación Filarmónica. MS.

De tierra gallega (1946).- Cantata para coro vocalizado y orquesta. Instr.: 3.3.3.3-4.3.3.1; 1.2; arpa, cdas. Estreno: Bs.As., Gran Rex, 21-VII-1946, dir. J.J.C., coro Lagun Onak, dir. Luis de Mallea, organizado por el Centro Gallego. Primera audición en Montevideo: Sala del Estudio Auditorio, 6-IX-1947, dir. J.J.C., Orquesta de la OSSODRE. MS. Dedicada "a mi padre y a todos los gallegos que desde esta otra patria añoran, como él añoró, la tierra gallega".

Ella no quiso ángeles (1949).- Para coro femenino, cuerdas y arpa. Sobre un texto tradicional español. MS.

Epitafio en ritmos y sonidos (In memoriam Julián Bautista) (1961).- Para coro vocalizado y orquesta. Instr.: 2.2.2.2-4.2.2.1; timb, perc; cdas. Estreno: Bs.As., Teatro Coliseo, 15-VIII-1962, dir. J.J.C., en el ciclo de Amigos de la Música. MS. Encargado por Amigos de la Música. Premio Alfredo Hirsch.

Concierto para violín y orquesta (1962).- Instr.: 2.3. 2.2-4.2.2.1; timb, xil; arpa, cdas. Partes: Moderato; Lento; Vivo. Estreno: Washington, Tercer Festival Interamericano de Música, mayo 1965, dir. Lukas Foss, violín Georg Moench, Orquesta Filarmónica de Búfalo. En Bs.As.: T. Colón, 1967, dir. A. de Almeida, violín G. Moench. MS. Encargada por ESSO Petrolera Argentina con destino al Tercer Festival Interamericano de Música.

III. MUSICA DE CAMARA

Sonata (1914).- Violín y piano. Partes: Allegro moderato; Andante (Intermezzo); Finale, presto. Estreno: Bs. As., Sociedad Argentina de Música de Cámara, 1914, J.J. C. (violín), Constantino Gaito (piano). Primera audición en París: Sala Erard, 27-III-1922, Giuseppe Benvenuti y Charles Dorson. MS.

Canción y Danza (1914).- Clarinete y piano. MS.

Sonata (c. 1915).- Violoncelo y piano. Partes: Allegro non tanto; Largo; Allegro vivo. Ejecutada en 1915, en Bs.As., en la Sociedad Diapasón. En la Asociación Wagneriana, 11-XII-1916, José María Castro y Juan José Castro. MS.

Pieza sinfónica (1916).- Violín, clarinete y piano. Estreno: Bs.As., Asociación Wagneriana, 31-V-1917, Telmo Vela, Roque Spatola y Juan José Castro. MS.

Sérénade (1918).- Violoncelo y piano. Ed.Christmas, París.

Sarabande (1934).- Violín y piano. Ed.EAC, Bs.As. Dedicada a Remo Bolognini.

Cuarteto de cuerdas (1943).- Partes: Allegro energico; Vivo grazioso; Lento; Pericón (Vivo). Estreno: Bs.As., Salón del Consejo de Mujeres, 18-VII-1945, Cuarteto Americano: Ana Sujovolsky y Francisco Heltay (vls.), Hilde Heinitz (vla.), German Weil (vc.). MS. Dedicado a Enrique Bullrich.

Intrata y Danza rustica (1946).- Violín y piano. Ed. EAM, Bs.As.

IV. MUSICA PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS

1. Piano

Coral en do menor (1917).- MS.

Sonata en fa menor N° 1 (1917).- Partes: Allegro energético; Adagio; Allegro vivo. MS.

Canción variada (1917).- MS.

Preludio y Coral en mi (1918).- MS.

Danza (1919).- Estreno: París, Sala Erard, 10-IV-1922, Ricardo Viñes. MS.

Variaciones y Final (1919).- Partes: Tema; Var. 1. Moderato; Var. 2. Brioso; Var. 3. Serioso; Var. 4. Tranquillo; Var. 5. Possente; Var. 6. Gioioso; Var. 7. Improvissazione; Var. 8. Festivo; Var. 9. Semplice; Final: coral. MS.

Suite infantil (1928).- Partes: 1. La historia de Mamburú; 2. Ay! ay! ay!... Cuando veré a mi amor...; 3. Sobre el puente de Aviñón...; 4. Arroz con leche... Ed. Iriberrí, Bs.As. Dedicada a Raka. Versión para orquesta, partitura perdida.

Scherzo (1929?).- MS. perdido.

Nueve preludios (1933-34).- Partes: 1. Preludio; 2. Duendecillos; 3. Danza; 4. Para la Chingola en su muerte (1933); 5. Bal Musette; 6. Scherzino; 7. Danza guerrera; 8. Historia terrible (para los chicos que se portan mal); 9. Parade foraine. Estreno del N° 7: New York, The League of composers, 18-II-1934, J.J. Castro. Ed. del N° 7, *Boletín Latinoamericano de Música*, tomo 1, N° 1, Suplemento Musical, Montevideo, abril 1935. N° 3 perdido. El resto en MS.

Negro triste (1935-37).- MS; dedicada a Delia Castro.

La danza del oso (1938).- Ed. Fischer, New York. Dedicada a Delia Castro.

Corderitos brincando (1938).- Ed. Fischer, New York. Dedicada a Delia Castro.

Sonata N° 2 (1939).- Partes: Allegro moderato; Coral-lento; Allegro. Estreno: Bs.As., Sala del Instituto Francés de Estudios Superiores, 23-IX-1947, Roberto Castro, concierto inaugural de la Liga de Compositores de la Argentina. Ed. EAC, Bs.As.

Toccata (1940).- Ed. EAM, Bs.As. Dedicada a Claudio Arrau.

Tangos (1941).- Partes: Evocación; Llorón; Compadrón; Milonguero; Nostálgico. Ed. EAM, Bs.As.

Casi polka (1946).- Ed. EAM, Bs.As.

Corales criollos N° 1 (1947).- Ed. EAM, Bs.As. Dedicados a Martín Fierro.

Sonatina española (Melbourne, 1953) .- Partes: Allegretto comodo; Poco lento; Allegro (sobre un rondó de Weber). Estreno: Bs.As., T. Cómico, 27-IV-1956, Roberto Castro, organizado por la Asociación de Conciertos de Cámara. Ed. Universal, Londres. Dedicada a Hephzibah Me-nuhin.

2. Bandoneón

Sonatina campestre (1948).- Partes: Allegro giocoso; Allegretto pastorale; Allegro giocoso. MS. Dedicada a Alejandro Barletta.

V. MUSICA PARA CANTO Y PIANO

El viento (1916).- Texto Manuel Machado (de los *Caprichos*). Ed. Ortelli, Bs.As.

Seis poemas de Rabindranath Tagore (1917-19).-Partes: 1. El príncipe (agosto 1918); 2. No te vayas tú, amor mío (27-IV-1919; de *El jardinero*); 3. Sólo te pido lo que quieras darme (9-X-1918; de *El jardinero*); 4. No cierres tu corazón al amor (30-I-1919; de *El jardinero*); 5. El principio (7-X-1917; de *La luna nueva*, poemas de niños);

6. El astrónomo (20-VIII-1917; de *La luna nueva*). MS. N° 3 dedicada a José María Castro; N° 6 dedicada "a mi querido maestro E. Fornarini". Versión orquestal de la N° 1, instr.: 3.2.2.3-4.3.3.1; timb; cel, arpa, cdas, MS.

Balada del poeta a caballo (1919).- Texto Juan Ramón Jiménez. MS.

Dos líricas de Heine (1919).- Partes: 1. Brilla el ardoroso estío (de *El regreso*); 2. Caiga la nieve (de *Intermezzo*). MS.

Mantan-tiru-liru-la (1927).- Texto Miguel Cané. Canción infantil. Estreno en un concierto del Grupo Renovación, 21-VII-1930, María de Pini de Chrestia, Raul Spivak. MS.

Seis canciones de García Lorca (1938).- Partes: 1. Verde que te quiero verde; 2. Romance de la pena negra; 3. Romance de la luna luna; 4. Arbolé, arbolé; 5. Es verdad; 6. La casada infiel. Estreno de los Nos. 2, 5 y 6: Teatro Nacional de Comedia, Asociación Wagneriana, 3-VII-1939, Conchita Badía y J.J.C. Ed. del N° 2 EAC y del N° 6 Ricordi, Bs.As.; el resto en MS. Los Nos. 2, 3, 5 y 6 dedicados a Conchita Badía. Del N° 4 transcripción para violoncelo y piano, MS.

Tres canciones cordobesas (1939).- Texto Francisco Luis Bernardez. Partes: 1. El arroyo; 2. Luna de la Calera; 3. Atardecer. N° 2 editada en la *Antología de compositores argentinos*, fasc. VI, 1944. El resto MS.

Tres cantos negros (1939).- Texto J. Pereda Valdés. Partes: 1. La guitarra de los negros; 2. Canción de cuna para dormir a un negrito; 3. Cachumba caracatachún. MS.

Dos canciones de Vicente Barbieri (1944).- Partes: 1. Ala de plata; 2. El pino que fue monje. MS.

Marcha de la Constitución (1945).- Texto Cupertino del Campo. Ed. *Temas y Contracantos*, Bs.As., agosto 1985.

Epitafio de una rosa (12-XII-1945).- Texto Silvina Ocampo. La estrena Dora Berdichevsky. MS.

Dos canciones de Rilke (1945).- Partes: 1. Eau qui se presse; 2. Chanson. MS.

Dos sonetos del toro (1946).- Para voz de hombre y piano. Texto Miguel Hernández. Partes: 1. El toro sabe; 2. Como el toro. Estreno: Bs.As., Centro Latinoamericano de Altos Estudios Superiores (Di Tella), Primer Festival de Música contemporánea, 10-VIII-1962, Victor de Narké, Gerardo Gandini. MS.

Dos canciones de Rosalía de Castro (1948).- Texto en gallego. Partes: 1. ¡Que hermosa te dou Dios!; 2. Eu levo una pena. MS.

Por las ramas del laurel (1949).- Texto Garcia Lorca. MS.

Canción de los caballitos blancos (1949).- Texto Alvaro Figueredo. MS.

Dichosa historia del amor pensado (Montevideo, diciembre 1949).- Texto J.J.C. MS.

Cantares de amor (1951).- Texto gallego de Juyao Bolseiro (juglar gallego del s. XIII), traducción de Francisco Luis Bernardez. MS.

Canción de mi llegada (1952).- Texto J.J.C. Estreno: Bs.As., Teatro Cómico, 10-XI-1955, Marisa Landi, Donato Oscar Colacelli, en una audición de la Asociación de Conciertos de Cámara, consagrada a obras de J.J.C. MS.

VI. MUSICA PARA CORO

1. Coro a cappella

Dos canciones corales (1941).- Cuatro voces. Arreglo y armonización de motivos populares españoles. Partes: 1. Las fuentes no manan agua; 2. Madrugaba la niña. Estreno de la primera: Bs.As., Salón del Instituto Francés de Estudios Superiores, 21-XI-1947, audición de conjuntos vocales de cámara, dir. Emiliano Aguirre. MS. Escritas en Nueva York como homenaje a Curt Schindler.

2. Coro con acompañamiento instrumental

Ténèbres (1947).- Coro de bajos, arpa y piano. Texto Paul Claudel, en francés. Estreno: Bs.As., Instituto Di Tella, 24-X-1968, dir. Antonio Tauriello. MS.

VII. OBRAS INCONCLUSAS

Quinta sinfonía .- Para orquesta. Iniciada en 1956. "esperaba estrenarla en el '57 o '58". Pensada en tres movimientos. Esbozos.

Concierto para cuerdas, timbal y arpa.- El autor la da como "terminada" en un reportaje en 1956.

Elegía a la muerte de Lorca (1945).- Para soprano, coro y orquesta. Texto Salvador de Madariaga. El autor la da como terminada en un reportaje en 1945.

Negro (1961).- Poema para soprano y orquesta. Texto J. J.C. Bosquejos.

Preludio, Coral y Fuga (1926).- piano

Música del bosque (1946).- Para piano y en versión orquestal. Inconclusa.

Corales criollos N° 2 (c. 1947).- piano.

Dedicatorias humildes (1951).- piano. Partes: 1. A una callecita de barrio; 2. A dos palomas; 3. A mi violín abandonado; 4. A un sapo; 5. A una iglesia de pueblo. Esbozos.

Mi ciudad (1951).- canto y piano. Texto J.J.C.

VIII. OBRAS RETIRADAS POR EL AUTOR

1. Tangos para piano

Que titeo! (antes de 1913).- Tango N° 1. Dedicado "a mi querido amigo G. Posadas". Ed. Poggi, Bs.As.

El pibe (antes de 1913).- Grabado en 1913 por el Quinteto Augusto, dirigido por Augusto P. Berto, Discos Atlanta.

Un cimarrón (antes de 1913).- Grabado como el anterior.

2. Canciones escolares para canto y piano

El bajel .- Texto Manuel L. Gordon. Firmada como J. Podestá *.

Batallón .- Texto Manuel L. Gordon. Firmada como J. Podestá.

Meditación .- Texto Manuel L. Gordon. Firmada como J. Podestá.

Primaveral .- Texto de Manuel L. Gordon. Firmada como J. Podestá.

Cirilo .- Firmada como J. Podestá.

* Podestá es el apellido materno

IX. ESCRITOS

Arturo Toscanini.- En *Sur*, N° 104-109, agosto 1939. Reeditado en *Ars*, 109, 1969.

Stravinsky.- En *Sur*, N°108, abril 1936.

Palabras para Manuel de Falla en Córdoba.- Copia a máquina.

Los silencios de Bautista.- En *Ars*, 93, 1961.

Semblanza de músicos. Arturo Toscanini. En los 75 años de Stravinsky. Arte y silencio de Casals.- En *Ars*, 109, 1969.

Palabras de Juan José Castro en la inauguración del Conservatorio de Puerto Rico.- En *Ars*, 109, 1969.

La cosecha negra (c. 1961).- Libreto inédito para la ópera.

Poesías

A Manuel de Falla. Por su *Concerto para clavicembalo* (1948).- En R. Arizaga, *Juan José Castro*, 1963.
Lluvia en el bosque (1948; fragmento).- *ibid.*
Altos pájaros. A la música.- *ibid.* y *Ars*, 1969.
Soñé un canto.- En *Ars*, 1969.
Remanso.- *ibid.*
Mis potros.- *ibid.*
Grito.- *ibid.*
A María.- *ibid.*
Canto a mi ciudad (1948).- *ibid.*
Plaza del Retiro.- *ibid.*
Cola de agua (1948).- *ibid.*
A un muerto para siempre (1948).- *ibid.*
El entierro de la niña.- *ibid.*
Reflejos en el agua.- *ibid.*
Mi voz ya no es un árbol (1949).- *ibid.*
A mi Argentina, lejos (1949).- *ibid.*
A mi violín (1949).- *ibid.*
Ella no quiso ángeles (1949).- *ibid.*
Mar adentro (1949).- *ibid.*
Tú (1949).- *ibid.*
Dichosa historia del amor pensado (1949).- Texto de una obra para canto y piano.
Mi ciudad (1951).- Texto de una obra para canto y piano inconclusa.
Canción de mi llegada (1952).- Texto de una obra para canto y piano.
Negro (1960).- Texto de un poema para soprano y orquesta inconcluso. Cfr. Arizaga y *Ars*.

* * * * *

BIBLIOGRAFIA

Arizaga, Rodolfo.- *Juan José Castro*. Bs.As., ECA, 1963.
- - - - - *Enciclopedia de la música argentina*. Bs.As., FNA, 1970.
Ars. Dedicado a Juan José Castro. Bs.As., N° 109, 1969.
Cassinelli de Arias, Raquel.- Juan José Castro. Catálogo de obras. En *Temas y Contracantos*, Bs.As., agosto 1985.

- - - - - y Daniel Bermann .- Juan José Castro. *Marcha de la Constitución*. En *Temas y Contracantos*, Bs.As., octubre 1985.

Compositores de América. Washington, Unión Panamericana, IV, 1958.

García Acevedo, Mario.- *Panorama de la ópera argentina en el Teatro Colón*. En *Lyra*, N°167-170, Bs.As., 1958.

- - - - - *Música argentina contemporánea*. Bs.As., ECA, 1963.

García Morillo, Roberto .- *Estudios sobre música argentina*. Bs.As., ECA, 1984.

- - - - - Juan José Castro. *La música para piano*. En *Temas y Contracantos*, Bs.As., octubre-diciembre 1987.

García Muñoz, Carmen .- Juan José Castro. En *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, en prensa.

Ocampo, Victoria .- *Saludo a Juan José Castro*. En *Testimonios*, VII, 1965.

- - - - - Juan José Castro. En *Testimonios*, VIII, 1968.

Scarabino, Guillermo .- *El Grupo Renovación*. Mendoza, Univ. Nac. de Cuyo, 1986.

Valenti Ferro, Enzo .- *Los directores. Teatro Colón*. Bs.As., Gaglianone, 1985.

* * * * *

Agradecemos profundamente a la Sra. Raquel Aguirre de Castro, esposa del compositor, su colaboración y sus recuerdos, que se constituyeron en auxiliares invaluable de la investigación.

C.G.M.

LA MUSICOLOGIA HISPANOAMERICANA: HOY

La Musicología Hispanoamericana ha trabajado casi siempre -en todos sus campos- en forma aislada. El contacto fortuito en algún Congreso o las publicaciones ensanchaban ocasionalmente el horizonte.

Bien es cierto que cada nación, por múltiples razones de origen cultural y económico, postergaba ese *adentrarse en su propia historia*, absorbidos por la musicología centroeuropea.

Esto traía como consecuencia natural no saber lo que se hacía en un país vecino, o no tan vecino, en esta América tan enorme y con tantos focos posibles de atención para el investigador.

Muchos sentíamos esa urgencia de penetrar nuestro pasado y el presente musical -conscientes de las dificultades que ello conllevaba- y a la vez conocer el de los demás, relacionándolos y enlazando hombres, hechos, culturas e historias con muchos puntos comunes y numerosas circunstancias disímiles.

En 1988 un proyecto surgió en España, casi un sueño quijotesco en aquel momento: el *Diccionario Enciclopédico de la Música Española e Hispanoamericana*.

Con una vigorosa visión de futuro un hombre inteligente, con voluntad férrea y acción incansable, y un grupo de colaboradores, fueron entretejiendo los hilos que unirían ambos lados del océano.

Y fue tan grande el impulso y el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música y de la Sociedad General de Autores de España, que hoy -en 1993- nos encontramos corrigiendo las pruebas de imprenta de esa monumental obra que aparecerá el año próximo.

En este Diccionario han colaborado más de 700 estudiosos. Sus consecuencias ya son sensibles y crecientes a través de los contactos entre los investigadores de los países que participan, no sólo en Congresos y Jorna-

das, sino en el mutuo y fructífero conocimiento humano e intelectual.

Pero ese inmenso esfuerzo no podía quedar cerrado en sí mismo y en el XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, organizado en Madrid en abril de 1992, se pensó que era "el momento de ampliar y diversificar los programas de cooperación iniciados".

Un primer paso fue dado en Santiago de Chile en las Terceras Jornadas Hispanoamericanas de Musicología (marzo 1993), en sus *Conclusiones y Acuerdos*, coincidiendo unánimemente en un Acuerdo Primero: la creación del Consejo Iberoamericano de la Música.

Para materializar los propósitos explicitados en dicho documento se establecerán en este tiempo los fines del Consejo y un primer programa de trabajo.

Son fácilmente deducibles las consecuencias de un segundo emprendimiento. América Hispana ya no es una suma de individualidades, sino un continente que tiende lazos potentes entre sí y con la península ibérica en un hermoso proyecto musicológico.

Los investigadores de este lado del océano -conociéndonos y conociendo nuestros respectivos países- compartimos esta realidad y la apoyamos con vigor y con todas nuestras posibilidades.

Por todo esto queremos hacer público nuestro reconocimiento al hombre que condujo -con otros musicólogos hispanos- el proyecto del Diccionario y que está poniendo su vida, su voluntad y su inteligencia en su continuidad. Nos referimos al Dr. Emilio Casares Rodicio, Director del Instituto Complutense de Ciencias Musicales de la Universidad Complutense de Madrid.

C.G.M.

LA OBRA DE ASTOR PIAZZOLLA Y SU RELACION CON EL TANGO COMO ESPECIE DE MUSICA POPULAR URBANA

OMAR GARCIA BRUNELLI

1988

Introducción

El propósito de este trabajo es el de ubicar y analizar la inserción de Astor Piazzolla en el tango.

En una primera apreciación puede resultar un planteo sencillo, pero justamente considerar si la música que hace Piazzolla es tango o no, sigue siendo motivo de controversia para determinados sectores en la Argentina. En efecto, en el ambiente "tanguero" de intérpretes, coleccionistas y estudiosos, que suele ser bastante tradicionalista, es respetado como músico pero no como creador de tango. Una serie de entrevistas realizadas en los dos últimos años a músicos de tango que tuvieron activa participación en el período 1930-1960 confirman y actualizan el hecho de que el tiempo aún no ha limado las aristas de una relación que nació siendo bastante conflictiva: los entrevistados pueden manifestar denuestos o loas, nunca indiferencia. Las nuevas generaciones, en cambio, ya lo consideran más su propia música que al tango tradicional.

Tras una carrera que se va acercando al filo de los 50 años (recordemos que ingresó a la orquesta de Aníbal Troilo en 1939), el hecho de que se siga cuestionando si es tango o no lo que hace, no parece muy lógico. Tratar de estudiar la inserción de su música en el tango parecería tomar parte en esas controversias que consideramos estériles.

No obstante, el análisis nos lleva más a una cuestión esencial de la música popular urbana como tal, que a un caso aislado y particular, como puede ser el de Piazzolla.

Citemos a Sábato:

"Considero bizantino discutir sobre el derecho que tenga o no Astor Piazzolla de llamar tango a sus composiciones. A mi juicio, algunas lo son y otras no. Pero eso poco importa. Lo que importa es que ha provocado una revolución en eso que con un sentido amplio puede llamarse música de Buenos Aires, que aún en sus casos más extremos es coesencial con el bandoneón, atributo indispensable y suficiente de la música porteña. Planteado así el problema, no hay posibilidad de discusión: Astor Piazzolla es el descendiente (aunque hosco y a menudo parricida) de aquella singularísima canción que alguna vez fue la cabal expresión del hombre de Corrientes y Esmeralda, del hombre que estaba solo y esperaba acodado en la mesita de mármol de alguna lechería o meditativo y melancólico en el estaño de un boliche cualquiera. Podemos estar seguros de que en la futura historia de nuestro arte ciudadano este hombre será un hito fundamental que ha de separar dos épocas: el antes y el después de Piazzolla". (DP:200)

Nos interesa el párrafo por lo siguiente: consideramos que emplear el eufemismo "música de Buenos Aires" es eludir elegantemente una discusión que, si es ciertamente bizantina, lo es porque en ella no se emplean habitualmente elementos de juicio derivados de la música en sí, sino de apreciaciones subjetivas. Habría que asumir, de una vez por todas, el tema de la *tanguidad* o no de la música de Piazzolla.

Deberíamos comenzar por aclarar algunos conceptos. Si tratamos de estudiar qué es Piazzolla para el tango, veamos qué es el tango, en primer lugar. Es una especie, en el sentido que le da Carlos Vega al término.

Además, debemos considerar que esta especie no es estática: surgió de un dinámico proceso de hibridación; una vez constituida como especie no se mantuvo "congelada" sino que, por ejemplo en el campo formal, llega a la casi supresión del "trío" o tercera sección (aproximadamente luego de 1924); en el aspecto compositivo, a la primera camada de intuitivos compositores suceden otros

con mayor formación que dan obras definitivas, como Cobián, Delfino, Bardi, etc.; en el aspecto orquestal, de los primeros tríos y cuartetos, se pasa a la estabilización instrumental con la inclusión definitiva del bandoneón, la estandarización del sexteto típico, la consolidación de la orquesta típica; en cuanto a la funcionalidad, dependió mucho de los avatares de la sociedad urbana, la aparición del cine sonoro le significó una grave crisis, la década del '40 lo ve como protagonista de las grandes masas de bailarines, etc. Así podríamos seguir enumerando sucesivas transformaciones que demuestran que el tango podría definirse no como una especie, sino como un *movimiento* artístico popular que incluye además la *especie* tango, pero en pleno proceso de transformación, acelerada y profunda, como suelen serlo los cambios urbanos, a diferencia de las leves y lentas mudanzas de los bienes culturales *folk*.

Considerando entonces el tango como especie dinámica, veremos cuándo y cómo se incorpora Piazzolla a ese proceso, cuál es el *bagage* cultural que lleva en ese momento y, a partir de entonces, cómo evoluciona, qué toma del tango y qué le va agregando, cómo lo va modificando sutilmente, esto es, cómo participa del proceso de cambio que existiría también sin él, aunque sin duda de manera diferente.

Año a año, conjunto tras conjunto, composición tras composición, va surgiendo con una lógica implacable un resultado final (determinadas obras para quinteto, por ejemplo) que, sin tener una perspectiva completa de los pasos que ha ido realizando su creador, aparecen como muy lejanas de su modelo original (el tango clásico).

- - - - -

Las investigaciones sobre música popular urbana son bastante recientes. No hay un gran repertorio de soluciones a problemas que plantea no sólo su estudio sino la mera comunicación de lo concluido.

En el caso de la música académica se cuenta con las partituras y a veces con una versión grabada. No obstante el analista puede tener una idea de cómo es la obra, bien sea leyéndola o ejecutándola en un piano.

En el caso de la música folklórica o étnica, la situación es inversa: se cuenta con grabaciones y no con partituras.

En música popular urbana se produce un caso intermedio: están las grabaciones y suele haber además partituras (originales manuscritas o impresas).

Pero para todos los casos existe la misma limitación, se está empleando el lenguaje, la palabra escrita, para comunicar aspectos de una realidad *sonora* que sólo es reductible parcialmente a esquemas gráficos.

Cuando dos musicólogos se comunican verbalmente o cuando lo hace un profesor con su alumno, suele haber un piano de por medio para hacer sonar aquello de lo que se está hablando o, en última instancia, se canta. En una comunicación escrita la única manera es graficar los aspectos de la música de la que se trata: en música académica se transcribe lo que escribió el autor y las convenciones para saber cómo debe sonar; en música popular urbana se transcribe una reducción para piano (si se editó) o una pautaación de lo que existe grabado. Pero, más que en el caso de la música académica, con la música popular urbana ocurre que ni aún lo pautaado suele dar una idea de la realidad sonora, pues en la música popular el intérprete está por encima de la obra, le da su impronta personal, en tanto que en la música académica es la obra lo esencial y lo que transita los siglos a través de los intérpretes.

En conclusión, en el caso de la música popular urbana la única forma de poder hablar, analizar y entenderse es con la suma de la pautaación y la audición de la obra grabada por su intérprete, por lo que se considera imprescindible contar con los registros que se mencionan a lo largo del trabajo para poder apreciar muchas cuestiones -dicho esto con la experiencia de haber sido un atento lector del trabajo de Günter Schuller sobre el jazz (incluido en la bibliografía), el cual no se puede apreciar, pese a su claridad expositiva, sin la audición de los discos que menciona-. La problemática planteada ha sido resuelta con éxito en la edición del primer volumen de la A.T.R. que combina el análisis, partituras y fonogramas, constituyéndose así en ejemplar modélico

para las comunicaciones de estudios sobre música popular.

Para salvar mayores explicaciones acerca de las peripecias de la carrera musical de Piazzolla, adjuntamos una sucinta cronología. Mayor precisión y abundancia de datos podrán obtenerse en la bibliografía adjunta que se detalla al final del trabajo.

CRONOLOGIA

- 1921 - Nace en Mar del Plata.
- 1925 - Los padres se radican con él en Nueva York.
- 1927 - Comienza a estudiar el bandoneón.
- 1930 - Regreso transitorio a Mar del Plata. Estudios de bandoneón con Líbero Paoloni.
- 1932 - La familia se radica nuevamente en Estados Unidos.
- 1936 - Regreso definitivo a Mar del Plata.
- 1937 - Se radica en Buenos Aires: orquestas de Caló, Lauro y Clausi.
- 1939 - Ingresa en la Orquesta Típica de A. Troilo.
- 1940 - Comienza estudios con Ginastera: composición, orquestación, contrapunto, hasta 1946.
- 1942 - Comienza estudios de piano con Spivak.
- 1944 - Deja la orquesta de Troilo y forma el binomio Fiorentino-Piazzolla.
- 1946 - Dirige su propia orquesta típica.
- 1947 - Música para films. Arreglos para otras orquestas típicas.
- 1948 - Disuelve su orquesta típica. Trabaja como arreglador y compone música para el cine.
- 1955 - Estudios con Nadia Boulanger en París.
- 1958 - Nuevamente en Buenos Aires, forma el "Octeto de Buenos Aires".
- 1958 - Se radica en Nueva York.
- 1960 - Regresa a Argentina y comienza su labor con los quintetos.
- 1973 - Se radica en Europa.
- 1978 - Forma un nuevo quinteto y realiza giras de concierto por todo el mundo.

- - - - -

ANTES DE TROILO: Formación musical, experiencias e influencias hasta su ingreso en la orquesta de Anibal Troilo

Cuando Piazzolla llega a Buenos Aires, en 1937, para comenzar su trabajo profesional como músico, trae un bagage musical bastante sencillo. Sabe leer música; toca bien el bandoneón; le gusta el Sexteto de Vardaro; en su repertorio figuran obras de Gershwin, Bach, y algunos tangos y rancheras.

Había vivido prácticamente toda su adolescencia en Nueva York. Piensa más en inglés que en su lengua materna y le cuesta expresarse en español. *Parecía Tarzán, hablando*", dice (DP:100). En Nueva York, con un amigo polaco de su edad, se escapaba de noche para escuchar en Harlem a la orquesta de Cab Calloway (DP:75). Allí tiene también el primer maestro que considera importante, el pianista Bela Winda.

"Con él aprendí a amar a Bach [...]. Con esfuerzo, yo trasladaba Bach al bandoneón. Logré hacerlo cada día mejor. Del tango ni me acordaba" (DP:87).

No obstante, su padre siempre escuchaba discos de tango: De Caro, Maffia, Laurenz, Gardel. Música que Astor no comprendía.

En Nueva York conoce a Gardel. Es su guía e intérprete en la ciudad; graba con él y hace el papel de canillita en el film *El día que me quieras*. También estudia con Terig Tucci y unos cuantos maestros más (lo que el padre conseguía; nada cercano al tango).

En un primer regreso a Mar del Plata (1930) había estudiado con el bandoneonista Libero Paoloni. En 1936, ya radicada la familia en Mar del Plata, forma dos conjuntos juveniles, en los que trata de emular al Sexteto de Vardaro. Lo había impactado tanto al escucharlo por la radio que le envía una carta de admiración (ahora famosa por lo tantas veces reproducida) a quien con los años llegaría a ser su violinista.

En julio de 1937 se dirige a Buenos Aires a instancias de los músicos de la orquesta de Caló que habían

estado en Mar del Plata. De tanguero tiene poco. No entiende la melancolía y la tristeza del tango. Es algo muy lógico: la adolescencia es la época en que generalmente se adquiere una afición hacia un determinado tipo de música que se tiene luego como ideal, o con la que se mantienen luego lazos afectivos muy fuertes.

La música de Piazzolla en 1937 era más el jazz que el tango y esto, de alguna manera, va a signar su futura carrera. Este es un aspecto innegable y que vale la pena resaltar. Son atributos de un buen músico de jazz el *swing*, el sentido del ritmo, el mantenimiento de un pulso isócrono que no debe variar. Y Piazzolla adoraba el jazz.

Tal vez sea por este conocimiento del jazz que lo impacta tanto el famoso sexteto de Elvino Vardaro, al escucharlo por la radio:

"Fue mi segundo flechazo. El primero había sido Bela Wilda tocando Bach en un piano de cola. El segundo fue el Sexteto de Elvino Vardaro. Ahí descubrí una nueva manera de tocar el tango."
(DP:102)

La relación con el jazz está en el aspecto rítmico, que estaba muy trabajado en esa formación de Vardaro y que provenía directamente del estilo de Julio De Caro. En rigor, si bien no se pone en duda que Piazzolla haya escuchado al Sexteto de Vardaro, hay que señalar que no pudo haber sido en muchas oportunidades, ya que el mismo se disuelve en 1937 (Ferrer, 1980: 1066) y que no dejó registros fonográficos (salvo un acetato con el tango *Tigre Viejo* que habían grabado como prueba y que circula copiado en cinta entre los coleccionistas). Sí, en cambio, debe haber seguido escuchando por radio y en discos a Julio De Caro, de quien dijo:

"De la época decareana yo he rescatado para mí lo que era más importante: la cosa rítmica, el sabor. Sobre todo, lo rítmico, la percusión, la acentuación, que para mí es lo más importante de la interpretación del tango, lo que le da swing". (AS: 97)

Otros músicos que admira Astor en esa época son Laurenz y Maffia (largamente escuchados por su padre en el fonógrafo de Nueva York) y Troilo, a partir de su llegada a Buenos Aires. (AS:49)

Con este bagaje de conocimiento e influencias, en Buenos Aires hace sus primeras armas en el oficio en las orquestas de Caló, Lauro y Clausi (DP:227); pero casi inmediatamente se propone entrar nada menos que en la orquesta de Anibal Troilo, una de las más famosas en ese momento.

Piazzolla es entonces un discreto ejecutante de bandoneón, sabe leer música y tiene una mínima experiencia como integrante de una orquesta. No hacía falta mucho más que eso para tocar en una orquesta de tango de segunda, de las tantas que proliferaban en los cafés y cabarets de la capital. A veces ni siquiera era necesario saber leer música. Recordamos que Troilo forma su típica en 1937 y es sabido que las primeras interpretaciones de su orquesta (incluso las grabadas) no se hacían sobre arreglos escritos sino sobre "acuerdos previos" ¹ Poco más de diez años más tarde, otro provinciano, Dino Saluzzi, comienza su trabajo como bandoneonista en orquestas de tango de Buenos Aires. En una reciente entrevista, se le preguntó si le había resultado difícil adaptarse al estilo interpretativo del tango; respondió que sólo se trataba de apretar la tecla indicada en el momento oportuno.

Continuando con Piazzolla, más tarde relataría en estos términos su encuentro con Troilo:

"Cuando descubrí a Troilo, me pareció un viejo. El tenía 25 años y yo diecisiete. Yo quería tocar como él. Me quedé en el Germinal desde las dos hasta las ocho de la noche. Escuchaba atentamente y golpeaba con los dedos sobre la mesa, repitiendo los compases, como si estuviera tocando el bandoneón. Cuando volví a la pensión, pasé todo lo que recordaba al bandoneón. Así me fui aprendiendo el repertorio de memoria". (DP:121)

CON TROILO

Finalmente en 1939 Piazzolla ingresa en la orquesta de Aníbal Troilo. El relato de cómo lo logra es ilustrativo de sus condiciones naturales como músico. (DP:121/126) Concurría diariamente a escuchar la orquesta de Troilo al Café Germinal y así memorizó todas las partes de bandoneón de su repertorio, ejecutándolas sin interrupción ni vacilaciones ante Troilo como prueba de admisión.

Revista con "Pichuco" desde 1939 hasta 1944. En ese lapso va ganando progresivamente la confianza de Troilo, quien eventualmente llega a pedirle que lo reemplace en su puesto de primer bandoneón. (DP:126)

"El gordo confiaba en mí. Muchas veces estaba cansado o tenía otras cosas que hacer o no se sentía inspirado y me pedía que lo reemplazara". (DP:126)

En 1940 inicia estudios de armonía, composición y orquestación con Ginastera y ya quiere aplicar sus conocimientos: le solicita a Troilo que le permita hacer arreglos para la orquesta. Pero aún no le da la oportunidad. Esta llega un día por azar, ya que el orquestador habitual (Galván) estaba enfermo y había que escribir en pocas horas un arreglo del candombe *Azabache*, para presentar la orquesta en un concurso. Piazzolla logra convencer a Troilo y el arreglo que él escribe gana el certamen. A partir de entonces se desempeña eventualmente como arreglador para el conjunto. Uno de los más famosos fue el que hizo para el tango *Inspiración*.

De esta etapa hay que rescatar una serie de elementos definitorios para el futuro desenvolvimiento de Piazzolla:

- a) formación: se consolida como instrumentista; adquiere una sólida experiencia como intérprete de tango; inicia sus estudios académicos (simultáneamente comienza una disyuntiva que sólo podrá resolver diez años después: músico académico versus músico popular).
- b) influencias: la ya mencionada de Vardaro (y De Caro) que continúan con mucha fuerza:

"Cuando el gordo Troilo se iba, nos quedábamos Baralis en el violín, Goñi en el piano y Kicho Díaz en el contrabajo, y nos poníamos a tocar por puro gusto, imitando a Vardaro y a Julio De Caro, tangos románticos, musicalmente lindos. Con eso gozábamos, pero Pichuco se enojaba un poco, porque decía que eso nos hacía perder sentido bailable".
(AS:59)

Y ahora hay que agregar la de Troilo, aunque transitoriamente:

"Cuando entré con Troilo, yo trataba de imitar muchas de sus cosas, pero poco a poco empecé a labrarme un estilo propio. Me aprendí las trampas de los tangueros, esas trampas del intuitivo que me sirvieron más adelante. No las podría definir técnicamente, son formas de tocar, de sentir; es algo que sale de adentro, así sin vueltas, espontáneamente". (DP:126)

Es muy importante la influencia de Orlando Goñi, pianista de la orquesta e importante figura en la historia del tango como forjador estilístico. Más tarde diría Piazzolla:

"Goñi me enloquecía. Cuando ya integraba la orquesta de Pichuco, me ponía detrás de él, con un cuadernito, y anotaba todo lo que él tocaba para después imitarlo en el bandoneón". (DP:121)

"Orlando Goñi fue, más que pianista, mi ángel inspirador. Yo copiaba su forma de tocar y trataba de trasladarla al bandoneón". (DP:214)

Goñi era poseedor de una solvencia excepcional en su labor dentro de la orquesta, a tal punto que tanto Galván como Piazzolla, en sus arreglos, no escribían la parte de piano, conscientes de que no podían mejorar la ejecución de Goñi. (Lefcovich, 1982:2)

El estilo de Goñi deriva del de Francisco De Caro, pianista y, según muchos, *alma mater* del Sexteto de Julio De Caro. Pese a su corta vida (Goñi muere poco después de los 30 años), con su presencia en la orquesta de Troilo desde 1937 hasta 1943 logró dejar su impronta en los futuros ejecutantes de piano y otros instrumentos.

La aparente omnipresencia de su piano a través de las interpretaciones ha influido en buena medida para que las versiones de esta orquesta sean antológicas. Para muchos el más puro estilo del '40, no superado.

Goñi apoya los graves con breves escalas ascendentes y descendentes (cfr. *Con toda la voz que tengo*, 1941, RCA). Su potente mano izquierda, sus acordes plenos y netos, son fundamentales en el acompañamiento (cfr. *Milongueando en el '40*, 1942, RCA). En fin, la presencia alternada del piano en la melodía, los contracantos, el bajo, así como el traslado al teclado del fraseo bandoneonístico de Troilo, son esenciales en su estilo (cfr. *CTV*, 1942 y *Colorao, colorao*, 1942, RCA).

Muchas de estas características se pueden observar en el tratamiento pianístico del posterior Piazzolla, como ser la melodización de los "bordoneos" de la mano izquierda y otros rasgos muy típicos, como el empleo de unas octavas de adorno en el registro agudo con el siguiente diseño:



Nótese la acentuación irregular agrupando las semicorcheas en dos grupos de tres y uno de dos.

Piazzolla parte, estilísticamente, de Troilo. Esta es su influencia más directa cuando lo abandona para formar su primera agrupación independiente (el binomio Fiorentino-Piazzolla).

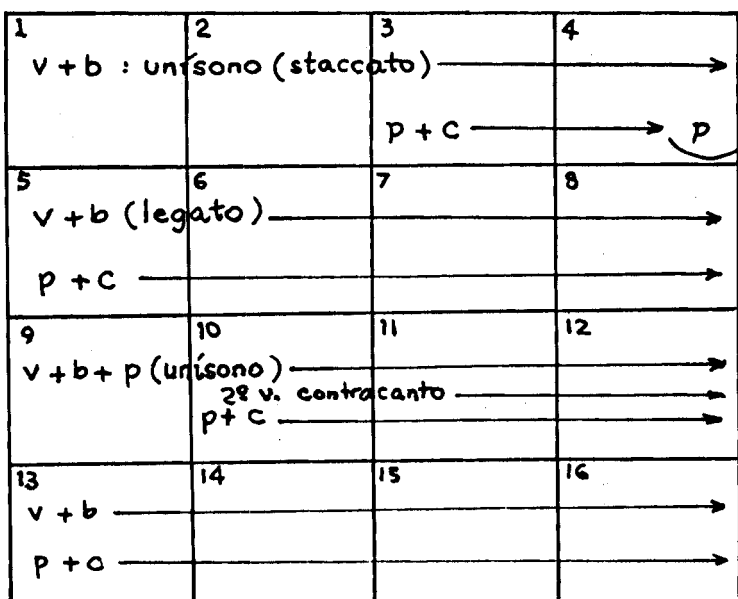
Como orquestador, Piazzolla no se diferencia demasiado del estilo general de la orquesta de Troilo. De hecho, en las grabaciones de esa orquesta, no se distingue si los arreglos han sido escritos por él o por Galván. Sólo se tiene conocimiento de que Piazzolla orquestó *Inspiración*, *Chiqué* (DP:147) y *Uno* (AS:60) y no hay una marcada diferencia en el estilo general de las orquestaciones. Por lo demás, Troilo "corregía" las orquestaciones de Piazzolla:

"Un día empecé a cansarme de Troilo y de sus retos. De las mil notas que escribía, él me borraba seiscientas. Además, en esa época todavía se tocaba por intuición y yo escribía todo. Obligaba a los músicos a leer, a estudiar, y eso me los puso a todos en contra". (DP:147)

Para ver cuál era la orquestación habitual empleada por la orquesta de Troilo, tomemos por ejemplo el tango *Cordón de oro* (RCA, 1941). Está estructurado en tres secciones de 16 compases, cada una con cuatro frases de cuatro compases. La secuencia seccional (secuencia de ejecución de las secciones) es la siguiente: A B C A C. La estructura de la orquestación, en función de esa secuencia seccional, es como sigue: A B C A' C. O sea que la sección C se ejecuta dos veces, y con la misma instrumentación. En cambio la ejecución de A es variada en la segunda aparición.

Ahora graficaremos la orquestación de la sección A: el rectángulo cuadriculado simboliza la sección; está subdividido en 16 rectángulos más pequeños que simbolizan otros tantos compases (numerados). Dentro de ellos se esquematiza la instrumentación. Obviamente es un diagrama a efectos ilustrativos y nada significaría, desde el punto de vista sonoro, si su lectura no va acompañada con la audición:

meb día
acomp.



p: PIANO
c: CONTRABAJO
b: BANDONEONES
v: VIOLINES
↪: PUENTES

CORDÓN DE ORO (SECCIÓN). Esquema de la orquestación

Esto significa que en la primera frase la melodía la hacen el violín y el bandoneón en unísono y *staccato*. El acompañamiento lo realizan el piano y el contrabajo. Luego de un pequeño puente (que puede ser un diseño de menos de un compás) a cargo del piano, la segunda frase la vierten el violín con los bandoneones en *legato*, etc. En el compás 10 se intercala un contracanto a cargo del segundo violín. Las secciones B y C tienen un planteo similar y en la A', si bien se varía el ordenamiento, con respecto a la sección A, se emplean los mismos elementos de articulación y combinación instrumental.

Las fórmulas rítmicas empleadas por el acompañamiento son:

4/8		♪	♪	♪	♪	
4/8	⏟	♪	♪	♪	♪	γ
4/8		γ	♪	γ	♪	γ

Estas fórmulas se distribuyen convenientemente para dar variedad. Nunca entorpecen un continuo fluir isócrono. Es un arreglo escrito pensando en los bailarines.

Más o menos a un plan similar se atienen las orquestaciones de la orquesta de Troilo en la etapa 1939-1944: una o dos secciones que cambian con el agregado de un contracanto, una variación o un "fraseo" de bandoneón o un cambio de roles en la conducción de la melodía.

Veamos ahora el arreglo de Piazzolla para *Inspiración* (RCA, 1942). La estructura del tango no es regular como en el caso de *Cordón de oro*, lo que ofrece más posibilidades de variación instrumental. Es en dos secciones: A (28 compases) y B (8 compases), con un interludio (i) o puente de 12 compases. La secuencia seccional es: A i B (A) B B. La sección A entre paréntesis indica que es una exposición parcial de la misma, sólo de sus últimos 8 compases.

La estructura de la orquestación es: A i B (A) B' B''. En B' la melodía está a cargo del violoncelo, con contracanto de violines; en B'' en lugar de la melodía, Troilo ejecuta un "fraseo" de bandoneón. Por lo demás, el esquema empleado es similar al que ya vimos en *Cordón*

de oro. Nos interesa destacar un aspecto del arreglo para poder efectuar una comparación con el que Piazzolla hizo más adelante del mismo tango para su propia orquesta. Los compases 1 a 6 de la sección A, que transcribiremos a continuación, luego se repiten al final de dicha sección de manera textual (compases 21 a 26).

INSPIRACIÓN (compases 1 a 6)

En el arreglo para Troilo, Piazzolla escribe la primera escala descendente con bandoneones y violines en *staccato*, y la segunda vez en *legato*, sin mayores complicaciones. Comparar esa escritura con la detallada más adelante (ej.23) realizada por la orquesta de Piazzolla en 1946 es ilustrativo de lo que Troilo consideraba como molesto para los bailarines y censuraba en los arreglos de Astor.

FIorentino-PIAZZOLLA: El primer cartel

Aunque "Pichuco" era bastante comprensivo con Piazzolla y le tenía mucho cariño, hacia 1944 la relación entre ambos llega a un punto de saturación. Parece que no fue por intolerancia de Troilo sino por una crisis de Piazzolla consigo mismo, debida a su necesidad de encontrar nuevos caminos, que vislumbraba al ampliarse su horizonte de posibilidades con los conocimientos técnicos que adquiría.

Tal parece que Piazzolla no ve los límites muy claramente. Él mismo cuenta que una vez escribe una introducción para el tango *Copas, amigas y besos* que "era tan larga, tan compleja que las parejas del cabaret nos cargaron y salieron a bailar a la pista en puntas de pie, como si fuera música clásica". (AS:60)

Aparece también una dicotomía entre la noche y el día: debe trabajar de noche en el cabaret y de día tomar clases y estudiar. Comienza entonces a rechazar ese

mundo nocturno que le obstaculiza sus estudios y mantiene una relación ambivalente con él, pues por otro lado le aporta seguridad económica.

Para ese entonces Orlando Goñi ya le había propuesto formar orquesta para acompañar al cantor Fiorentino (hasta ese momento cantor de Troilo), proyecto éste que no cuaja con Goñi, pero sí con Piazzolla. Se forma el rubro "Francisco Fiorentino con la orquesta de Astor Piazzolla". Más tarde diría: "eso me gustó, era la primera vez que figuraba". (AS:62)

Teóricamente a partir de ese momento se acaba la "censura" de Troilo. "Fiorentino lo respeta; desde su puesto de ídolo intuye que debe dejarlo hacer. Como respuesta, el mismo Piazzolla mide sus intervenciones". (AS:62)

Actualicemos hasta este momento su esquema de influencias:

a) la relación ambivalente con Troilo en lo personal, también se manifiesta en la música:

"Troilo a mí no me enseñó nada, y eso que yo lo tuve a mano en su mejor época, porque desde entonces hasta ahora sólo se está repitiendo. Yo aprendí su manera de decir, la esencia pura que tenía para tocar el tango". (AS:62)

b) él mismo agrega la siguiente lista: Osvaldo Pugliese, Orlando Goñi, Alfredo Gobbi - "*Gobbi, para mí, fue mucho más importante que Troilo; aprendí muchísimo de él*" (AS:62)-, Argentino Galván y Horacio Salgán.

De esta lista destacamos a Alfredo Gobbi, que tendrá en verdad un gran ascendiente sobre Piazzolla, palpable en algunas orquestaciones de su conjunto de 1946/48.

El binomio Fiorentino-Piazzolla dejó grabada su tarea en 24 caras de 78 rpm, realizadas en 1945 y 1946 (DP:233). Analicemos el repertorio: sólo dos temas instrumentales, el resto con la participación vocal de Fiorentino. La selección de tangos cantados parece haber obedecido a criterios comerciales (de Fiorentino o de la

grabadora) ya que es bastante pobre en calidad. Se nota la falta de la mano de Troilo en la selección del material: su cuidado había llevado a Fiorentino a la cúspide. Sólo podrían destacarse *María*, *Volvió una noche* y unos pocos más que no contrapesan la presencia de otros muy pobres, tanto musicalmente como en el texto.

La formación del conjunto es la normal: cuatro violines, violoncelo, cuatro bandoneones, piano y contrabajo.

Veamos ahora las características de esta orquesta, a la cual Piazzolla ya puede imprimir su personalidad. Una serie de rasgos definen su estilo:

- a) el impulso rítmico de sus interpretaciones,
- b) lo que Horacio Ferrer llama "encantadores abusos de escritura" (Ferrer, 1980:814),
- c) sistematización de la acentuación irregular reuniendo las semicorcheas en grupos de tres-tres-dos (lo anotaremos "332" para simplificar),
- d) variedad de fórmulas rítmicas de acompañamiento,
- e) sistematización de algunos procedimientos,
- f) aplicación de un sello personal a las variaciones de bandoneón,
- g) empleo de fraseos "troileanos" en los "solo" de bandoneón,
- h) empleo de las "octavas de Goñi".

Con respecto al *impulso rítmico* existente en las interpretaciones de Piazzolla, suponemos que no proviene solamente de sus influencias en el tango. Si bien las orquestas admiradas por él dan gran importancia a ese aspecto, en Piazzolla la fuerza rítmica tiene una continuidad y una fluidez fuera de lo común. Esta concepción de Piazzolla proviene con seguridad de una manera peculiar de sentir el pulso rítmico que es propia e intrínseca del jazz.

Los *abusos de escritura* surgen al aplicar Piazzolla nuevos conocimientos. Algunos son desmesurados, otros ingenuos, los más, fastidiosos para los bailarines - "*a mí los bailarines nunca me importaron: lo importante era ver qué cara ponían los músicos al tocar...*" (AS:61)-

Como ejemplos podemos mencionar:

- *En las noches* (1945): Son notables los *pizzicati* de los violines en el comienzo (ver transcripción) y más adelante, el contracanto que hace el piano con una cita de la *Rapsodia Húngara N° 5* de Liszt.

The image shows a musical score for two parts: BAND and VIOLÍN. The BAND part is written on a treble clef staff with a 7/8 time signature. It features a melodic line with various note values and rests. The VIOLÍN part is also on a treble clef staff with a 7/8 time signature. It starts with a 'pizz.' marking and follows a similar melodic pattern to the band part. There are some 'x' marks above certain notes in the violin part, possibly indicating specific performance techniques or editing. The score is divided into measures by vertical bar lines.

- *Otros tiempos y otros hombres* (1945): Emplea en la introducción, e incluso acompañando a Fiorentino, el ritmo "332", con un carácter juguetón que poco tiene que ver con el carácter nostálgico del tango.

- *Fruta amarga* (1946): Aquí, cuando la letra dice "fue en un viento de locura, sin ternura", los violines hacen durante dos compases una escala cromática ascendente y descendente en fusas, para dar precisamente la idea de viento.

- *El trovero* (1945): Se trata de un vals al que escribe una introducción de ocho compases en estilo raveliano, utilizando yuxtaposiciones de acordes mayores a distancia de tercera menor y empleando un ritmo de dos corcheas, negra y negra, que recuerda al comienzo de los *Valses nobles y sentimentales* (destaquemos que se trata de un valsecito de aires camperos).

- *Diez años pasan* (1945): Es un tango que recuerda la muerte de Gardel (1935). En un momento se recita "tus ojos se cerraron y el mundo sigue andando", recordando *Sus ojos se cerraron* (de Gardel-Le Pera), y la orquesta como fondo hace la marcha fúnebre de la *Sonata para piano en si bemol menor*, op 35 de Chopin.

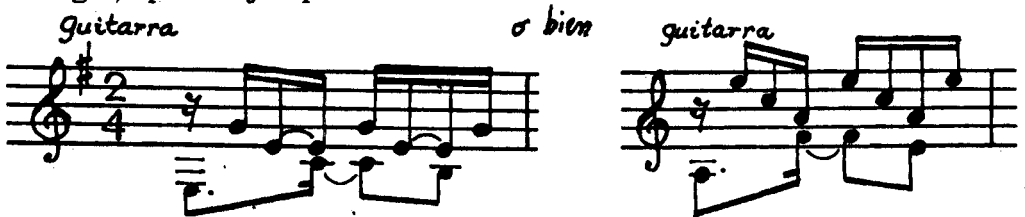
En cuanto al famoso "332", Piazzolla afirma:

"El tango es cuatro tiempos [...]. Yo usé el tres, una figuración que introduje en el cuatro por

cuatro; usaba tres tiempos metidos en esos cuatro. Fui yo el que inició esto que ahora es usado con frecuencia". (DP:149)

En realidad Piazzolla no inicia esta práctica sino que la sistematiza, la hace un rasgo de su estilo. Este tipo de acentuaciones está en la esencia misma del tango, más precisamente en lo que el tango tiene de milonga.

Nótese que es muy fácil que el ritmo de milonga (♩ ♩) se convierta en un 3 + 3 + 2 (♩ ♩ ♩) . Esta ligadura es típica de los punteos guitarrísticos de milonga, por ejemplo:





En esta época Piazzolla usa esporádicamente este recurso rítmico. Más adelante será parte integrante e indisoluble de su concepción melo-rítmica.

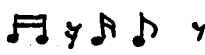
Por otra parte, el recurso es usado esporádicamente por la orquesta de Troilo en la época en que estaba Piazzolla. Aparece entre otros en los tangos *Mano brava* (1941), *El tamango* (1941) y *La tablada* (1942). Si nos remontamos más atrás en el tiempo, lo hallamos por ejemplo en la introducción del tango *El triunfo* por la orquesta de Canaro (1929); en *Buena mano* por la orquesta de C.V.G.Flores (c.1923), en el acompañamiento pianístico; muy frecuentemente en De Caro, y puede oírse en el único registro del sexteto de Vardaro, *Tigre viejo* (c.1937).


Es evidentemente una "forma de externación" que estaba en el aire, usada por casi todo el mundo, pero transformada por Piazzolla en un sello de su estilo.

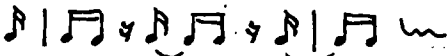
Pasando a las fórmulas rítmicas de acompañamiento, Troilo usa relativamente pocas, en cambio Piazzolla combina una gran variedad, entre las que señalamos las siguientes (en este caso tomando ejemplos de las versiones de su orquesta de 1945/46 y de la posterior de 1946-48, ya que los usa permanentemente).

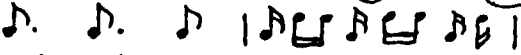
A 

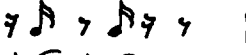
B 


VARIANTE: 


C 

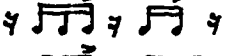
D 

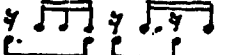
E (332) 

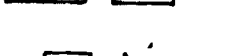
F 

G 

H 

I 

J 

K 

Algunos de los *procedimientos que sistematiza*, muy característicos, provienen de Troilo. Uno de ellos aparece en el ejemplo que hemos dado de *Cordón de oro* por ese intérprete. En Piazzolla lo vemos por ejemplo en *Fruta amarga* (1945).

ORIGINAL 

MODIFICADA 

Transcribimos primero la pauta de la melodía original y luego la formulación de la misma en *staccato* sobre una marcha de bajo preponderantemente por grado conjunto sobre el pulso de corcheas, lo que produce un cierto contratiempo. Más ejemplos pueden escucharse en *Dolor de tango* (1945) y *Color de rosa* (1946).

Otro recurso, que proviene del estilo de los Sextetos de De Caro y Vardaro, es la ejecución simultánea de "fraseos" de bandoneón, efecto de "lija" y ritmo 332 en el acompañamiento, como por ejemplo en el tango *En las noches* (1945), cuya pauta se transcribe:

rubato

BAND.

LIJA

PIANO

(acordes)

Troilo también lo empleaba (cfr. *Guapeando*, 1941). Otro ejemplo del uso por Piazzolla lo escuchamos en la versión de 1946 de *El pillete*.

El estilo de las *variaciones* de bandoneón de Piazzolla es inconfundible. Se distinguen por la aplicación de algunos principios de asimetría y por la repetición de notas. Por ejemplo la variación de *La chiflada*:

BAND.

En esta etapa no hay muchas más variaciones pues grabó sólo dos versiones instrumentales. Pero transcribiremos aquí parte de una variación de *La rayuela* (1948) para apreciar mejor el estilo:

En el tango *En las noches* emplea un fraseo de bandoneón "troileano" sobre efecto de "lija" y acompañamiento de ritmo en "332", pero mucho más breve. No haría nunca una sección completa como la que hace Troilo en *Inspiración* (1943).

Las octavas de Goñi aparecen con mucha frecuencia. Citemos sólo el caso de *En las noches*.

Por supuesto Piazzolla no aplica estos recursos todos juntos sino que los va dosificando; eso sí: con mucha abundancia, de modo tal que imprimen a su orquesta un color inconfundible, un espíritu chispeante. Parece-ría que su creciente rechazo del mundo de la noche y el cabaret hiciera aparecer elementos juguetones (la brillantez rítmica, el juego de octavas, los ritmos irregulares, la variedad de acompañamientos). Por otra parte, cuando asume el dramatismo no parece sincero (la marcha fúnebre de Chopin es excesiva e innecesaria). Los abusos de escritura podrían ser entonces una especie de negación del carácter dramático o solemne de algunos tangos.

PRIMERA FIGURA: Astor Piazzolla y su orquesta típica

Los rasgos de estilo de su orquesta de 1945/46 se van a acentuar en algunos casos y a morigerar en otros cuando forma su conjunto de 1946/48, ya como figura estelar y con el aporte esporádico del cantante Aldo Campoamor. Ahora es el absoluto responsable.

Grabán 32 caras de 78 rpm para el sello Odeón. En este caso la relación de instrumentales vs. cantadas es más pareja: mitad y mitad. Si analizamos este repertorio vemos que hay cuatro tangos suyos de los cuales el único interesante es *El desbande*. Las versiones cantadas están dirigidas al mercado consumidor (con calidad). Lo que más nos interesa es la selección (esta vez hecha por Piazzolla) de tangos para ser ejecutados instrumentalmente: aparecen tangos de De Caro, Laurenz, Maffia, etc.

Para ejemplificar este trabajo de la orquesta vamos a comparar la interpretación de *Orgullo criollo*, de Julio De Caro y Pedro Laurenz, en sendas grabaciones de la típica del propio Laurenz (1941. Odeón) y de Piazzolla (1946, Odeón).

Orgullo criollo tiene una estructura casi estándar: una introducción (i_1) de cuatro compases y dos secciones de 16 compases, además de una sección intermedia (i_2) de 8 compases que de alguna manera es complementaria de la primera:

i_1	A	i_2	B
4	16 +	8	16
	FA M		sib m

La secuencia seccional en el arreglo de Piazzolla es SS: $i_1 A i_2 B i_1 A B B$ y la estructura de la orquestación EO: $i_1 A i_2 B i_1 A B' B''$.

Veamos qué características del arreglo de Piazzolla logran el impulso rítmico:

- a) En la introducción, el compás 2 es modificado por Piazzolla y en lugar de lo que figura en la partitura original (que es lo que ejecutan los bandoneones de la orquesta de Laurenz), Piazzolla hace:



Los bandoneones de Laurenz frenan el impulso rítmico con su fraseo *rubato*, efecto que es eliminado por Piazzolla.

- b) En la primera sección, la célula temática que se presenta en el primer compás:



es ejecutada por Laurenz con un *glissando* de violines entre el sol y el do. Piazzolla divide el sol en dos semicorcheas y elimina el *portamento*:



Además ejecuta el do de manera mucho más *staccato* que Laurenz (ya que ninguno de los dos respeta la ligadura entre el do corchea y la primera semicorchea siguiente).

- c) En el compás 9 de la primera sección, al salir de la frase de los bandoneones en el grave, Laurenz interpreta el tango tal como está escrito, con la variante de fraseo que consiste en modificar el 2° tiempo del compás de



en



Piazzolla introduce las siguientes modificaciones:

The image shows two musical staves in bass clef. The top staff is labeled 'ORIG.' and contains measures 9, 10, 11, and 12. Measure 9 has a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2. Measure 10 has a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. Measure 11 has a quarter note F3, a quarter note G3, and a quarter note A3. Measure 12 has a quarter note B3, a quarter note C4, and a quarter note D4. The bottom staff is labeled 'A.P.' and shows the same measures but with modifications. In measure 9, there is a triplet of eighth notes G2, A2, B2. In measure 10, there is a triplet of eighth notes C3, D3, E3. In measure 11, there is a triplet of eighth notes F3, G3, A3. In measure 12, there is a triplet of eighth notes B3, C4, D4. The 'A.P.' staff also includes a fermata over the final note of measure 12.

y luego también modifica el ritmo del segundo tiempo del compás de la misma forma que Laurenz.

- d) La segunda sección Laurenz la interpreta con la melodía que en la partitura figura a cargo del violín; sólo esporádicamente se oye la voz superior del piano. Piazzolla, en cambio, aprovecha el aspecto rítmico de esta última, pero en lugar de hacerlo como figura en la partitura, lo hace de la siguiente manera, creando una gran tensión rítmica por el desplazamiento de acentos:

The image shows three musical staves in treble clef. The top staff is labeled 'ORIGINAL' and contains measures 1, 2, and 3. Measure 1 has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 2 has a quarter note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. Measure 3 has a quarter note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The middle staff is labeled 'A.P.' and shows the same measures but with modifications. In measure 1, there is a triplet of eighth notes G4, A4, B4. In measure 2, there is a triplet of eighth notes C5, D5, E5. In measure 3, there is a triplet of eighth notes F5, G5, A5. The 'A.P.' staff also includes a fermata over the final note of measure 3.

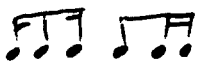

Es importante destacar que este tango ha sido grabado por Piazzolla respetando estrictamente las variaciones escritas por sus autores. Por eso es ideal para determinar aspectos interpretativos, que en otros casos

se mezclan con la recreación que él suele hacer, variando parcial o totalmente la melodía.

Orgullo criollo no presenta ningún "abuso de escritura" y la instrumentación es ms sólida que la de Laurenz. Es destacable la fusión buscada entre los bandoneones y los violines. Por otra parte Piazzolla evita asignar preponderancia al acompañamiento bandoneonístico basándose, en cambio, en un inteligente manejo del piano (al estilo de Goñi), una cuidada línea de bajo y abundantes *pizzicati* en las cuerdas.

En los compases 1, 2, 5 y 6 de la ejecución del interludio, en lugar de la clásica acentuación de Laurenz de cuatro corcheas en el acompañamiento y la acentuación normal de la melodía, en la versión de Piazzolla el pianista acentúa en "3 3 2" la melodía, mientras que el acompañamiento sigue también ese ritmo con *pizzicati* de violines y acordes *staccati* de los bandoneones, además de una incisiva línea de bajo:

Veamos los esquemas rítmicos utilizados por Piazzolla en el acompañamientos utilizados por Piazzolla en el acompañamiento de esta versión:

- a) El clásico  lo emplea modificado de la siguiente forma:  por ejemplo en los compases 1, 2 y 3 de A, las notas inferiores a cargo del contrabajo y los acordes en el piano o los bandoneones. La primera corchea aparece generalmente con un *glissando* ascendente del contrabajo.
- b) El acompañamiento de cuatro corcheas aparece en dos formas: con los bajos por el contrabajo y los acordes en el piano (compases 4, 5 y 6 de A) o de la forma clásica de acordes con piano y bandoneones y una línea de bajo (compás 8 del interludio y compases 1 y 2 de B).

- c) El "3 3 2" (compases 1, 2, 5 y 6 del interludio) y algunas variantes, como por ejemplo (compases 9, 10 y 11 de A):

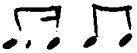
VIOLÍN PIZZ. ♪ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♪ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮

cb ♪ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♪ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮

- d) Acompañamiento de semicorcheas agrupadas de a dos:

♪ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮

Las notas graves a cargo del contrabajo y con frecuencia en escala descendente por grado conjunto (compás 7 del interludio), generalmente usado en pasajes transicionales. La primera corchea suele ejecutarse con apoyatura ascendente en *glissando* del contrabajo.

- e) El ritmo de milonga  (compases 8, 9 y 10 de B): principalmente para acompañar sectores melódicos.

Como puede observarse, esta gran variedad de ritmos se intercala constantemente, otorgando gran movilidad y liviandad al acompañamiento.

Con todos estos recursos Piazzolla logra una línea melódica de contornos más ásperos, agudos, que la de Laurenz. Esta característica es extensible al resto de sus grabaciones para orquesta típica y a su estilo en general.

Hace gala de una gran imaginación en cuanto a aplicar diversas posibilidades en la combinación instrumental; evita sistemáticamente las repeticiones. Eso podemos observarlo en el esquema de la orquestación que hizo de *Inspiración*, para esta orquesta (Odeón, 1946). Sólo transcribiremos la misma escala descendente de la primera sección del tango (en ella aparece dos veces al principio y al final; compases 4 a 6 y 24 a 26) como hiciéramos antes con la versión de Troilo.

cer, pero que resultan corrosivos, no de la forma, sino del contenido melódico o rítmico. Por ejemplo:

- a) Empleo de acompañamiento de tipo "coral" (cuatro voces móviles haciendo la armonía -cuerdas y bandoneones- pero sin marcar los pulsos, los que quedarían implícitos). Cfr. puente de *La rayuela*, 1946.
- b) Yuxtaposición de acordes (tríadas) en escala cromática descendente, simultáneamente con una variación de bandoneón muy cromática, en *El desbande*. Si bien lo hace en la coda, es un elemento completamente extraño que se interpola; sustituye sin más, un fragmento del tango.



- c) El empleo de la acentuación "3 3 2" también es disolvente, en este caso, del ritmo.
- d) Alteración del orden formal. Lo podemos observar esporádicamente en esta etapa. Por ejemplo en el tango *Quejas de bandoneón* (Odeón, 1947). Las partes del tango son

introducción	:	8	c.
A	:	20	c.
B	:	18	c.

La secuencia seccional realizada por Piazzolla es la siguiente:

	B	i	A	i	B	B	i
cant. de	9	8	20	4	18	9+2+9	4

En las últimas dos ejecuciones de B introduce modulaciones ajenas a la partitura original.

- e) Variaciones parciales en melodía y armonía. También lo podemos ver en *Quejas de bandoneón*. Es un recurso

La secuencia seccional de la interpretación de Piazzolla es:

A-i-B-A(sólo últimos 8 compases)B-B

por lo tanto la escala descendente aparece dos veces en la primera ejecución de A y una vez más en la ejecución de los últimos 8 compases. En estas tres apariciones, el arreglo varía de la siguiente manera:

a)

piano y violín pizz. + band. staccato

b)

la misma escala por violines pizz. + piano

bandoneón solista

c)

INSPIRACIÓN

violín pizz. + band. stacc.

Comparando este tipo de escritura con la que empleó en la versión de Troilo, entenderemos cuáles eran las notas que "Pichuco" tachaba en los arreglos de Piazzolla, por ser molestas para los bailarines.

Otros elementos nuevos que aparecen en este momento son dos tipos de "procedimientos" que podemos definir como a) *disolución* y b) *sobre-composición*.

- Procedimientos de disolución:

Llamamos así a una serie de recursos que emplea Piazzolla, inicialmente para dar variedad, para enrique-

que no llega a ser de "sobre-composición" ya que es muy parcial. En la exposición de A el bandoneón ejecuta la siguiente línea los primeros 8 compases:

Esto corresponde a la ejecución de las dos primeras frases de esta sección. Las frases siguientes se atienden más a lo escrito originalmente. El acompañamiento de los dos primeros compases transcritos es en "3 3 2", en tanto que en los compases 6 y 7 es por corcheas, pero armónicamente hace un descenso cromático de acordes de séptima.

Las modificaciones armónicas suelen ser mucho más corrosivas aún pero en esta etapa no se manifiestan, salvo como las hemos detallado en los procedimientos de disolución.

- Procedimientos de sobre-composición

Quando Piazzolla arregla un tango que es pobre melódicamente escribe, compone *sobre* el tango original (varía la melodía por ejemplo). Podemos ver este procedimiento en *Ahí va el dulce* (1947).

The image shows two systems of musical notation for the piece 'Taconeando'. Each system consists of two staves. The top staff is labeled 'ORIG.' and the bottom staff is labeled 'A.P.'. Both staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system shows a melody with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few slurs. The second system continues the melody with similar rhythmic patterns and includes a 'tr' (trill) marking on the final note of the lower staff.

En *Taconeando* la melodía de la segunda sección es modificada de la siguiente manera:

The image shows two systems of musical notation for the second section of 'Taconeando'. Each system consists of two staves. The top staff is labeled 'ORIG.' and the bottom staff is labeled 'A.P.'. Both staves are in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The original version (top staff) features a melody of eighth notes. The adapted version (bottom staff) shows a more rhythmic and complex melody with many sixteenth notes and some beaming.

Esta modificación ya quedó definitivamente así para las futuras interpretaciones que de este tango hizo Piazzolla.

Por último, debemos referirnos nuevamente a las variaciones para bandoneón, que en esta orquesta son más frecuentes dada la cantidad de versiones instrumentales que grabó.

Transcribiremos la variación de *Chiclana* (1948) en la cual se reconocen una serie de elementos ya recurrentes en Piazzolla: las asimetrías en el diseño, el uso de notas repetidas que se da en los compases 1, 5, 6 y 7, y a veces la combinación de ambos (cfr. la variación de *La chiflada* en pág. 172).



LA MADUREZ COMO DIRECTOR DE ORQUESTA TÍPICA

En 1951 graba cuatro caras de 78 rpm para el sello "TK" que incluyen los tangos: *Chiqué*, *Triste*, *La cumparsita* y el vals *Dedé*. Luego abandona definitivamente este tipo de formación (salvo para las reediciones del sello Philips, en 1964). En estos cuatro temas está la culminación de su trabajo con orquesta típica, especialmente en la versión de *Chiqué*.

En el vals *Dedé* introduce un oboe solista, que si bien es un elemento extraño en la típica, presenta antecedentes en los intentos de Argentino Galván, Héctor Artola e incluso Julio De Caro.

Veamos cómo trabaja en la orquestación de *Chiqué*. La estructura del tango es en tres secciones:

A (16 c.) / B (12 c.) / C (16 c.)

La secuencia seccional realizada por Piazzolla es:

i A B B i A C C C .

en tanto que la estructura de la orquestación es:

i A B B' i A C C' C''

Los tipos de fórmulas rítmicas de acompañamiento que usa son, según la lista que hicieramos en la pág. 171, las siguientes:

A, B, E, F y G

El esquema de la orquestación de las secciones A y B es el siguiente:

A	melodía	v + b (staccato)			
	acomp.	v. c/canto p + c (A)			P ↗
	-	Idem. (legato)			P ↗
	-	violin solo			P ↗
		p + c (B)			P ↗
		v + b	staccato	violin pizz.	
		p + c		p. bordaduras	

↗ Puentes
P PIANO
V VIOLIN
C CONTRABAJO
b BANDONEÓN

(A) y (B) FÓRMULAS RÍTMICAS (VER PÁG. 20)

B

P ↷

b (solo)			
Ⓒ p			
v + b (staccato)			
Ⓐ			
b. (grave) unísono c/violín			

P ↷

B'

b (solo)			
Ⓕ p + v. pizz.			
p. (solo)		b. variación	
	Ⓖ	Lija	
		b. variación	
		Lija	

P ↷

Las secciones C están a cargo de las cuerdas, luego del violoncelo (solo) y finalmente a cargo del bandoneón.

Similares planteos son los efectuados para *Triste* y *La cumparsita*. En este caso, no invierte las secuencias

seccionales de los tangos tal como fueron escritos. Esto debe destacarse, pues en el caso particular de *La cumparsita*, en dos versiones posteriores aplicó intensamente procedimientos de *disolución* y de *sobre-composición*.

Piazzolla debe haber llegado a la convicción de que con la estructura de la orquesta típica (y el repertorio que el medio aceptaba de ella) ya no podía hacer mucho más. Estos últimos trabajos están elaborados a un extremo que no admiten muchas más incorporaciones. Son trabajos de madurez que no han sido superados por otras orquestas. Las grandes versiones de otros tantos directores como Salgán, Gobbi, Pugliese, han de ser puestas en un pie de igualdad con las de Piazzolla; lo que las diferencia es tan sólo una cuestión de estilo, de personalidad.

Inmediatamente (en 1952) efectúa un fugaz intento de ampliación. Dirige una orquesta para Radio Splendid, integrada por cuerdas, maderas, piano, arpa, vibrafón y bandoneón solista. Es notable que no toque él mismo el bandoneón, sino que delega esta función y actúa como director. Ya comienza la etapa en que rechaza a su instrumento. Además no lo necesita, pues en adelante se dedicará tan sólo a componer y arreglar para otras orquestas, a escribir música de películas y obras de corte académico y, para eso, emplea el piano. De la orquesta de Radio Splendid no han quedado registros discográficos, sino tan sólo grabaciones magnetofónicas tomadas por aficionados. La audición, por ejemplo, de su tango *Para lucirse*, lo muestra fuertemente influido por sus estudios académicos y realizando un tipo de música híbrida, un tango muy estilizado, con pretensiones "sinfónicas".

Luego de estos intentos y hasta 1955 sólo se dedica a hacer arreglos para otros directores. Para ese entonces tiene compuestas obras de cámara y le estrenan algunos trabajos; el primero de ellos es una *Suite para arpa y orquesta* estrenado por Bruno Bandini en Radio del Estado. Con su *Sinfonía de Buenos Aires* gana el premio Fabián Sevitzky. La obra incluía dos bandoneones en la orquesta sinfónica habitual; evidentemente Piazzolla no se podía abstraer totalmente de la música ciudadana. Todo esto es parte de una crisis que sólo finalizará luego de su estadía en París.

NADIA BOULANGER Y LA DEFINICION EN PARIS: orquesta de cuerdas con bandoneón solista

En 1954 viaja a París, becado por el gobierno de Francia para completar sus estudios musicales. Allí es admitido como alumno por Nadia Boulanger y con ella estudia rigurosamente durante casi un año. Cabe recordar que Boulanger era una especie de sacerdotisa del lenguaje neoclásico y que con ella estudió una infinidad de compositores de todo el mundo. Viene a cuento mencionar ésto pues Piazzolla nunca se acercó por sí mismo ni a través de sus maestros a un idioma musical que no fuera tonal. El dodecafonismo jamás entró en su lenguaje ni en sus consideraciones, pese a algunos comentarios que pudieran hacer pensar lo contrario. Los compositores académicos por los cuales él se sentía atraído eran Bartok, Villa Lobos, Stravinsky, Gershwin (es decir, dentro de las escuelas nacionalistas del siglo XX), ya que eran las que le proporcionaban el medio de unir su formación escolástica con su experiencia popular.

Es un buen alumno para Boulanger, pero según cuenta Piazzolla, ella intuía que no trabajaba con una profunda sinceridad. Un día le pidió que ejecutara algo de lo que él hacía habitualmente y Piazzolla tocó su tango *Triunfal* en el piano. Lo instó entonces a seguir adelante por ese camino:

"Su tango es música nueva y sobre todo sincera. Su Triunfal es nada menos que auténtico. Éste es el Piazzolla que me interesa" dice Boulanger. (DP: 167)

Piazzolla diría después:

"En realidad, yo ya sentía que no la necesitaba. Madame me había dado todo lo que me hacía falta, especialmente confianza en mí mismo. Yo había renegado del tango y me sentía un genio, un tipo que estaba por encima de todo". (DP:167)

Es así que en unas pocas semanas escribe y orquesta una buena cantidad de tangos. Realiza con ellos un aporte verdaderamente original a la forma instrumental del tango: la orquesta de cuerdas con bandoneón solista. La

integraban 8 violines, dos violoncelos, contrabajo, piano, arpa y bandoneón. Registra 16 temas para tres grabadoras francesas (Barclay, Festival y Vogue). Catorce de ellos fueron compuestos y arreglados en una semana (Ferrer, 1980:814) y los otros pertenecen a otros autores.

Presentan un corte clásico, con dos secciones, una de carácter rítmico y la otra melódico. Mantienen en general bastante unidad estilística. Veamos algunos de ellos y las novedades y elementos ya existentes que presenta su estilo.

En *Nonino*, por ejemplo, aparecen las características melo-rítmicas tan peculiares que le darán su sello distintivo:



Vemos que el ritmo del primer compás puede reducirse a:



o sea, células rítmicas de tres semicorcheas que producen desplazamientos en los acentos. Esto sería una consecuencia directa de la sistematización del "3 3 2".

Obsérvese también que el diseño del segundo compás, o sea de la respuesta al motivo inicial, puede muy bien surgir de la melodización de fórmulas rítmico-melódicas de acompañamiento. Esto ya estaba presente en *Oro falso* (1946) en un contracanto de bandoneón de la primera sección, que transcribimos:

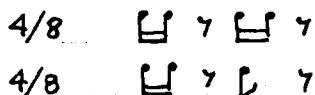


También se podría decir que en general este es un recurso muy típico de los finales de frase, como por ejemplo en *Orgullo criollo*, sección A:



Para los acompañamientos emplea el ritmo "3 3 2". Aparecen las *octavas de Goñi* en la coda. Estos son los enlaces con sus antecedentes.

En *Guardia nueva* evita las cuatro corcheas de acompañamiento y emplea las fórmulas



En *Contrastes*, vemos que el motivo inicial guarda evidentes semejanzas con *La Yumba* de Pugliese (a quien siempre admiró).



En *Río Sena* emplea como ritmo de acompañamiento:



o bien cuatro corcheas pero sólo por el contrabajo (este será un procedimiento que más adelante aplicará con frecuencia).

Prepárense muestra una búsqueda tímbrica en el bandoneón: el uso de octavas, tal vez para acercar su sonoridad al acordeón (y lograr así una sonoridad más francesa).

En el motivo de *Marrón y azul* vemos nuevamente el principio constructivo de *Nonino* (acentuación desplazada, cada tres semicorcheas).



El segundo motivo de este tango sería un derivado del "bordoneo" de la mano izquierda de Goñi (en realidad de cualquier bordoneo, o sea un trabajo de bordadura o marcha cromática). Estos cromatismos son harto frecuentes en el tango.

Vale la pena recalcar esto, para ir tomando nota de que todos estos recursos "nuevos" que está aplicando Piazzolla, no son tan novedosos como pareciera, y, si suenan a tango, hay un fundamento para que así sea.



En *S.V.P.* es el comienzo de un punteo de bordonas para milonga.



Armónicamente aparecen pequeñas audacias (acordes de 9a. y 11a.), pero en general es tradicional.

En *Luz y sombras* encontramos ese procedimiento de variaciones de bandoneón sobre descenso cromático en la armonía que ya viéramos en *El desbando* (cfr. pág. 180); también aparece el ritmo "3 3 2", al igual que en *Sens unique*, *Mi tentación* y *Estamos listos*.

Nos resta por destacar el tema de *Sens unique* por su trabajo sistemático de agrupamiento cada tres semicorcheas:



y en el caso de *Bando* señalemos el diseño rítmico del primer motivo:



y luego la aplicación de uno de los recursos típicos de Piazzolla de transformación rítmica de los temas (en este caso sobre una composición propia). Veamos la diferencia entre el original para piano y la ejecución grabada (*Bando*, compases 26 a 28).



Nos hemos detenido ex-profeso en los rasgos que marcan la continuidad de estos trabajos con la obra anterior de Piazzolla, es decir con el tango tradicional, a la vez que señalamos las novedades estilísticas y su origen, que también es -precisamente- "tanguero".

Piazzolla había ido a Europa dispuesto a entrar en la historia de la música académica de Occidente y no pudo. Oportunamente volvió con un ímpetu nuevo a cambiar la historia del tango y realmente lo logró.

En cuanto a la opinión del público argentino sobre estos tangos, si bien están tratados de una manera un poco distinta, más evolucionada que con la orquesta típica, tuvieron aceptación. Luis Adolfo Sierra, conocido escritor sobre temas de tango, comenta en la presentación del álbum de Editorial Korn que contiene estos tangos de París:

"Es Astor Piazzolla, sin duda alguna, el más representativo y avanzado de los cultores del tango moderno. Su inagotable capacidad de creación y su inquietud siempre renovada, consagradas a la jerarquización de un género que abraza con vocación inquebrantable, nos permite afirmar sin exageraciones, que en la labor fecunda e ininterrumpida de este talentoso músico argentino, estamos frente al tango de mañana [...]"

Bien podría decirse que es un escrito de circunstancias, pero no es así, ya que el mismo autor, más adelante, no dudó en criticar duramente otra parte de la producción de Piazzolla.

Cuerdas y bandoneón solista en Buenos Aires: 1955-1957

A su regreso a Buenos Aires, además de revolucionar el mundo del tango con su "Octeto Buenos Aires", forma una orquesta similar a la francesa para una empresa discográfica local. De la comparación de estos registros con los efectuados en París, los europeos parecen más estilizados.

Graba su tango *Lo que vendrá* que tiene su típica melodía:



También una excelente versión de *Negracha* (de Pugliese) y nuevamente *Taconeando*. De este último destacamos la coda construida en base a una improvisación de guitarra sobre un *ostinato* por el bandoneón, que nos recuerda sus procedimientos de disolución:



Con el famoso tango *Tres minutos con la realidad* comienza la disolución formal del tango tradicional. Más adelante contaría José Bragato, su amigo y violoncelista de muchos de sus conjuntos:

"Un día estábamos tranquilamente en casa escuchando a Bartok. De repente, se levantó y se fue. -Se me ocurrió una idea. Después te llamo- me dijo, y salió. El teléfono sonó a las tres de la mañana. En cuatro horas había compuesto su tango 'Tres minutos con la realidad'". (DP:218)

Acá, rítmicamente, hay mucha influencia del Stravinsky de *La consagración de la primavera*. El motivo principal es muy sencillo:



Sobre el trabajo de este motivo se van sucediendo secciones con un tratamiento instrumental variado, hasta el de *tocatta* en la sección que le corresponde al piano.

La estructura formal sería la siguiente, en cantidad de compases:

A: 4 + 4 + 4 + 2 + 5 + 4 + 6 + (4 + 4) + 4 + 9 + 2
 B: 8 + 7 (melodía más cantable)
 A: 4 + 4 + 3 + 2 + 5 + 4 + 6 + CODA (4)

 piano

OCTETO BUENOS AIRES:punto de inflexión en la historia del tango

Paralelamente a su trabajo con la orquesta de cuerdas con bandoneón solista, Piazzolla forma el Octeto Buenos Aires.

La audición actual de las grabaciones de ese conjunto sorprende por la audacia en la concepción de los arreglos. Horacio Ferrer se refiere al octeto en estos términos:

"Barroco hasta el alarde del barroquismo, irreverente (innecesariamente irreverente unas veces y saludablemente irreverente otras), pendulando con sus arreglos entre la novedad genuina y la novedad agresiva, música de alta escuela y ejemplar demostración de romanticismo en un ambiente ya dominado por la industria, el OBA queda como el exacto -y violentísimo- punto de ruptura entre la excelente tradición del tango bien tocado y un tango nuevo".
(Ferrer, 1980:814)

Compartimos la opinión de Ferrer y ya veremos por qué. Además, creemos necesario aclarar lo de "romanticismo". Ferrer lo dice porque para el octeto debieron ensayar muchísimo, pues los arreglos eran muy complicados y contrapuntísticos, las presentaciones eran prácticamente gratis (perdían plata en cooperativa) y cuando llegó el momento de grabar, como nadie los aceptaba, aportaron un poco de dinero cada uno, alquilaron la sala de grabación y registraron el primer disco. Gracias a ese "romanticismo", hoy podemos oír esas placas históricas. En cambio, otras cosas en la historia en tango se han perdido, y tal vez la más dolorosa sea el legendario Sexteto de Vardaro, aunque de él también quedó una muestra, pero no eran las épocas de "long play", y sólo dejaron un acetato.

La idea de la formación del octeto nace en París. Allí Piazzolla comparte charlas con Luis Adolfo Sierra, con quien un día escucha el octeto de Gerry Mulligan. Surge entonces la idea de formar un conjunto similar en el tango (Ferrer, 1980:814). Piazzolla dice que:

"Fue realmente maravilloso ver el entusiasmo que existía entre los miembros de ese conjunto mientras tocaban. El goce individual en las improvisaciones, el entusiasmo de conjunto al ejecutar un acorde, en fin, algo que nunca había visto con los músicos y música de tango".

El famoso sexteto típico, padre de la orquesta típica, estaba formado por dos violines, dos bandoneones, piano y contrabajo. A esta formación Piazzolla le agregó un violoncelo y una guitarra eléctrica (por primera vez en el tango).

La polémica alrededor de este conjunto alcanzó por momentos ribetes escandalosos. Luis Sierra, casi ideólogo junto con Piazzolla de la gestación del conjunto, llega a afirmar que Piazzolla " [...] nos sometió a una engorrosa aventura de adivinación para acertar la identidad de la obra en ejecución [...]" y "perseveró [...]" cada vez con mayor énfasis, en el cambio absoluto de lo que el tango tiene musicalmente de tango [...]" (Sierra, 1976: 123)

En realidad, en el octeto Piazzolla lleva a sus máximas consecuencias los procedimientos de *sobre-composición* y *disolución*. Este trabajo de Piazzolla se observa sobre todo en los tangos más simples. Por ejemplo la versión de *El entrerriano* es recreada casi totalmente. La introducción es un desarrollo del pequeño motivo del compás introductorio del tango:



En la primera parte se escucha el motivo



pero modificado. El resto son variaciones rítmicas sobre la armonía de tónica y dominante de la versión original. La segunda parte comprende improvisaciones a cargo de la guitarra (jazzísticas). Luego viene el trío, pero en lugar del ascenso cromático de la versión original, se

ejecutan *glissandi* de acordes en la guitarra eléctrica en progresión ascendente. Luego se repite la introducción, las dos secciones ya mencionadas pero ambas con improvisaciones de la guitarra y finalmente una coda elaborada con los cromatismos del trío y algunos elementos de la introducción.

En *Lo que vendrá*, la ejecución comienza con una *cadenza* de violín sobre el motivo de la introducción. Piazzolla hace alarde del virtuosismo de sus músicos, todos de primer nivel.

Veamos algunos aspectos de la versión de *La revancha*. La introducción tiene sólo 5 compases pero parece un muestrario de posibilidades. Luego se suceden las siguientes secciones (detallamos número de compases solamente): 4/5/4/4/4/4/4/4/8/8/. Esto da como resultado una total fragmentación formal, como la ya vista en *Tres minutos con la realidad*, que es de esta misma época.

Por un lado emplea estos procedimientos de fragmentación y yuxtaposición en lo formal y por otro hay una atomización de la melodía. Los fragmentos de 4 compases son citas o variaciones motivicas del tango original. La instrumentación de cada uno de estos fragmentos es sumamente compleja y a su vez fragmentaria: una frase es planteada por el bandoneón y le responde un violín, en un trabajo a su vez contrapuntístico con el piano o la guitarra eléctrica, sumado al acompañamiento del resto del conjunto, todo en cuatro compases. No obstante, el resultado final no pierde unidad, a causa de la recurrencia temática. Es un trabajo en cierta forma cíclico.

La cantidad de hallazgos tímbricos, la gran variedad de transformaciones que sufren los temas armónica y melódicamente darían para hablar mucho más, si se contara con los arreglos escritos (que aparentemente se han perdido). Piazzolla aplica todo su bagaje técnico y estilístico, su inagotable imaginación armónica, transforma las melodías aplicándoles el carácter rítmico de las suyas y sus conocimientos de variación y contrapunto.

Además, todo esto junto, no suena como un *pastiche*, como muchas otras "actualizaciones" de tangos clásicos que se han intentado posteriormente. Cada tango es una

obra integrada. suena sincera. tiene una lógica estructural. Esta lógica y coherencia musical es lo que hace que, pese a su desmesura, estas versiones no pierdan vigencia. Hoy las escuchamos y no encontramos elementos que puedan hacer sonreír por ingenuos, o por repetitivos. En cambio, asombra la cantidad de música escrita, de horas de ensayo, para un género popular, algo que hoy ya no existe, o es muy poco frecuente.

Si analizamos el repertorio del OBA vemos que hay sólo dos temas de Piazzolla sobre un total de 16. Cuatro son de los demás integrantes del conjunto y los diez restantes tangos clásicos y bien conocidos. Suponemos que la elección de este repertorio tiene que ver con el carácter iconoclasta que Piazzolla le quiso dar al octeto.

Dice Piazzolla:

"Bajé del barco con una carga de dinamita en cada mano, por decirlo así. Había tenido mucho tiempo para pensar y juntar bronca. El Octeto Buenos Aires, tal como yo lo había armado en mi cabeza iba a provocar un escándalo nacional. Eso quería yo: romper con todos los esquemas musicales que regían en la Argentina. En el '46 lo había hecho pero con timidez". (DP:175)

"Y el octeto mató. Eramos ocho 'con el diablo adentro del cuerpo' como dijo un comentarista. Ocho tipos vestidos de negro que sonreían cuando tocan, hablan entre ellos, de repente gritan algo y hasta por las miradas parece que estuvieran en otro mundo. 'Piazzolla ha llegado para esterilizar el tango, que es lo más sagrado que tenemos los porteños', decía una revista de esos años. Y sí, yo había llegado dispuesto a romper con todo. Y, aunque les pesara en ese momento, lo que yo hacía era tango". (DP:176)

Por eso, porque estaba haciendo tango y no tiene el éxito que esperaba pese a que es conciente de que es una avanzada muy grande, se va a Nueva York, tal vez como un genio incomprendido que espera ser descubierto. No logra gran cosa, salvo volver con la cabeza un poco más fresca para producir lo mejor de su carrera en los siguientes.

15 años. Obras maduras. distintas. en base a composiciones propias, con la formación menos compleja del quinteto.

Pero quedó, desde entonces y hasta ahora, el testimonio de lo escrito para el OBA; después del octeto casi no quedó nada por inventar en cuanto a la manera de actualizar la ejecución del tango tradicional.

EL EQUILIBRIO: 1960-1972.

En esta etapa se perfila definitivamente como compositor e intérprete. La nueva formación instrumental es el quinteto, a la que acude recurrentemente. Trabaja también con un nuevo octeto y con formaciones instrumentales más grandes; pero la culminación de esta etapa, la cumbre de su producción de tango de vanguardia, la logra con el noneto, sobre el fin del período. Para el "Conjunto 9" escribe obras extensas, de muy feliz concepción.

Si bien continúa la polémica sobre la raigambre tanguera de su música, los documentales sobre Buenos Aires, las imágenes ciudadanas transmitidas por los noticieros de cine y televisión, casi invariablemente recurren a sus obras como fondo musical.

Para una mayor claridad veremos una graficación de las obras de este período, cronológicamente y por tipo de producción. El quinteto, se observa claramente, es la constante que se mantiene en toda la etapa.

Comienzan también las búsquedas y experimentaciones con textos literarios (Borges, Sábato), musicalizaciones de poemas cantados y recitados, con resultados diversos, hasta lograr esa obra maestra del tango que es la "operita" *María de Buenos Aires*. Al mismo tiempo, con las

"baladas" inaugura un nuevo tipo de tango canción: resucita la milonga y logra una rara conjunción de texto y música. El influjo que tendrán estas canciones, milongas y tangos sobre los compositores venideros, no sólo del tango sino de otros tipos de música popular urbana, será muy importante y aún no ha sido debidamente dimensionado.

Finalmente, con el noneto llega a una perfecta amalgama de las búsquedas del quinteto, con el aliento de las grandes obras y la chispa y espontaneidad de la "operita".

O B R A S 1 9 6 0 - 1 9 7 3

<u>año</u>	<u>quintetos</u>	<u>formaciones</u> <u>mayores</u>	<u>orquesta de</u> <u>cuerdas</u>	<u>otras</u> <u>grabaciones</u>	<u>obras</u> <u>vocales</u>
1960	Quint. I				
1961	Quint. II		Orq. de cuer- das para An- tar-Telefun- ken		
1962	Quint. III				
1964		Octeto con- temporáneo		recreación de conjuntos	
1965	EL TANGO (')- con- cierto en el Philharmonic Hall	EL TANGO (')			EL TANGO (')
1966			La historia del tango		
1968					María de Buenos Ai- res
1969	Quint. IV				
1970	Quint. V			Duo de bando- neones con Troilo - soles de bandoneón	
1971					Oratorio El pueblo joven
1971/2		Noneto			
1973	Quint. VI				

Nota: La distinta numeración de los quintetos obedece a cambios en sus integrantes.

(') El larga duración titulado "El tango" reúne obras para quinteto, obras vocales y obras para formaciones instrumentales mayores.

MUSICA INSTRUMENTAL 1960-1972: del quinteto al noneto

Primeros quintetos

A su regreso de Estados Unidos Piazzolla crea una nueva formación instrumental: el quinteto integrado por bandoneón, violín, piano, guitarra eléctrica y contrabajo. Esta formación le permite lograr casi la misma sonoridad que con el Octeto Buenos Aires y es más dúctil y manejable, más apta para un lenguaje que de aquí en más va a ser cada vez más camarístico, en el cual el contrapunto será su rasgo saliente.

Firma contrato con el sello RCA para grabar dos discos: uno debía serailable y el otro quedaba librado a su arbitrio. Primero graba el que no tenía imposiciones. En él registra por primera vez *Adiós Nonino*, su tango más popular.

Decarísimo, obvio homenaje a Julio De Caro, es de estructura formal clásica (dos secciones de 16 compases). La versión comienza con bandoneón solo, luego se agrega el contrabajo, la guitarra y finalmente el quinteto a pleno. Emplea el efecto de "lija": con el violín (recurso típico de careano) con figuraciones rítmicas de este tipo:



La primera sección está elaborada en base a un motivo cromático descendente:



Está siempre presente la característica rítmica de la melodía, consistente en este caso en estrechar la línea melódica en el tercer tiempo y prolongarla sobre el cuarto, en el segundo compás de la frase. La segunda sección la construye sobre un motivo de salto ascendente de séptima y descenso por terceras. La segunda ejecución

de esta sección está a cargo del violín. El acompañamiento es de tipo contrapuntístico, o bien acórdico, a cargo del piano y la guitarra, con este esquema rítmico:



Tal es el planteo general de *Decarísimo* que sirve para ejemplificar el tipo de trabajo en este primer quinteto.

Mencionemos además que en *Calambre* comienza a utilizar los temas fugados, procedimiento que luego será muy habitual.

La calle 92 presenta un tipo de línea de bajo que es muy característica de Piazzolla y que otorga un carácter muy especial a algunas de sus composiciones:

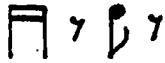


Esta línea de bajo es, obviamente, un derivado de procedimientos muy usados por Piazzolla ya desde la orquesta típica de 1945/46, que apuntáramos en su momento (ver pág. 171, *Fruta amarga*).

El motivo de *Adiós nonino* es muy similar al de *Nonino*. En esta versión emplea acompañamiento de cuatro corcheas, sin rarezas armónicas. Los timbres que utiliza son unísono de bandoneón y guitarra, o de violín y bandoneón. La guitarra cumple funciones rítmica, melódica y de apoyo.

En *Berretín*, aplica la transformación rítmica de la melodía y en la segunda sección hace un "fraseo" de bandoneón sobre efecto de "lija" y acompañamiento "3 3 2".

Lo que vendrá se inicia con una cadencia de violín sobre los 8 compases de la introducción, luego se expone la segunda sección sobre un acompañamiento del quinteto con el ritmo



Sigue la primera sección con la melodía a cargo sucesivamente del contrabajo, la guitarra y unísono de guitarra y bandoneón; luego *tutti* sobre un acompañamiento rítmico de acordes en el esquema que se transcribe, y marcha de corcheas por grado conjunto en el bajo.



La enumeración de distintos procedimientos es procedente pues estamos señalando los aspectos más destacados y no nombramos nada que no haya sido planteado en el Octeto Buenos Aires. Si nos preguntamos, entonces, ¿está haciendo tango Piazzolla? debemos responder que sí; sólo que está sistematizando elementos de estilo como ser su personal diseño melo-rítmico en los motivos, la acentuación "3 3 2", el bajo por grado conjunto en marcha de cuatro tiempos, etc.

Formalmente no hay novedades. El quinteto es tratado como un conjunto de cámara y como tal cada instrumentista debe ser un virtuoso cuando se lo requiera y parte del conjunto cuando sea necesario. La gran diferencia (con sólo el antecedente parcial del Octeto Buenos Aires) es la formación instrumental y su resultado tímbrico.

Suponemos que debe haber sido novedosa también la incorporación del piano a los conjuntos de tango en 1915, así como la desaparición de la flauta, pero fue por necesidades expresivas, igual que ahora.

Por otra parte, se suavizan otros aspectos. Por ejemplo los arreglos, que son mucho más simples que los del OBA. Si en el octeto los procedimientos de *sobrecomposición* y *disolución* habían llegado a su más alto punto, ahora Piazzolla no corroe más al tango tradicional: construye uno nuevo a partir de sus propias premisas. La gran variedad de fórmulas rítmicas de acompañamiento se reduce casi por completo a la sólida línea de

bajo de 4 pulsos y unas pocas fórmulas de acordes, privilegiándose en cambio el tratamiento contrapuntístico.

El segundo disco para RCA lo graba en 1961. La producción de la grabadora lo tituló "Piazzolla o no? - Bailable y Apiazzollado". Ejecutados en un tiempo uniforme, adecuado para el baile, con el "chan (V) - chan (I)" del final para avisar a los bailarines que terminó la pieza, resultan demasiado "asépticos".

Los acompañamientos son acórdicos sobre los cuatro tiempos del compás, no hay solos instrumentales destacados aunque la escritura es exigente; desaparece la sinceridad que tiene el disco anterior. Además se agregó en cuatro temas a la cantante Nelly Vázquez, no muy a gusto de Piazzolla: "[...] es muy chillona, es una hija directa de Libertad Lamarque", dijo. (AS:105)

No obstante, en cuanto puede introduce algunos de sus recursos, por ejemplo, en la transformación melódica de *Don Juan*:

The image shows two staves of musical notation for the piece "Don Juan". The top staff is labeled "O." (Vocal) and the bottom staff is labeled "A.P." (Piano Accompaniment). Both are in 4/8 time. The key signature has one sharp (F#). The vocal line consists of a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) and slurs, mirroring the vocal line's pitch contour.

Aparece aquí algún resabio de sus antiguos excesos, tal vez una broma musical, cuando en *Bandoneón arrabale-ro*, que canta Nelly Vázquez, ésta debe comenzar su intervención con un acompañamiento de bandoneón nada estabilizador:

The image shows two staves of musical notation for the piece "Bandoneón arrabale-ro". The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The notation is highly complex, featuring many beamed eighth notes and sixteenth notes, characteristic of Piazzolla's style. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. There are some rhythmic markings like "7 7 7" and a triplet of eighth notes in the bottom staff.

Luego de la primera estrofa. entonces sí el quinteto comienza con la ejecución tradicional en un firme 4/8.

También en 1961 forma orquesta de cuerdas con bandoneón solista para grabaciones en el sello Antar-Telefunken de Montevideo. En el disco que graba sólo hay dos temas suyos, *Lo que vendrá* y *Tres minutos con la realidad*. El estilo es muy similar al de las grabaciones de este tipo realizadas en 1955. Algunos temas están imbuidos de un dramatismo excesivo (v.g. *Sensiblero*).

Quintetos experimentales

En 1962 forma un nuevo quinteto con el que graba para CBS, en ese año y el siguiente, notándose un sensible avance y otras experimentaciones.

Veamos las composiciones nuevas que van agregando elementos diferenciados. En *Revirado*, de textura netamente contrapuntística, en la primera parte explora la sonoridad del trío compuesto por bandoneón, guitarra y bajo (para el que luego compondrá una obra especialmente). La estructura del tema se basa en las acentuaciones irregulares sobre el pequeño motivo de tres corcheas descendentes:



En *Buenos Aires hora cero* vemos su característica línea de bajo por grado conjunto:



Sobre el estatismo armónico del primer grado de fa sostenido menor hace una yuxtaposición de acordes mayores y menores y luego emplea cuartas paralelas en la melodía. Formalmente se resuelve en tres secciones y una introducción; transcribimos la secuencia y duración en compases:

i(4)/:A(16) B(6):/A(24)/C(8)/A(16)/B(8)/Coda(3)

Comienza así un trabajo de expansión formal, logrando con pocos elementos piezas de gran unidad.

Alguna vez se ha planteado el tema, estudiando los tangos clásicos, de si las secciones de los tangos entre sí tienen alguna relación o serían intercambiables de un tango a otro (salvando las tonalidades). En muchas ocasiones las secciones más que emparentarse buscan disociarse, marcar contrastes. (incluso muchas veces lo busca Piazzolla, con secciones de carácter rítmico contrapuestas a secciones de carácter melódico). En cambio en tangos como *Buenos Aires hora cero*, Piazzolla inaugura una nueva etapa: en lugar de componer secciones de tango, escribe obras que, sin contar con la clara división del tango tradicional, siguen siendo tango.

Fracanapa pertenece a aquellas composiciones suyas de

"corte acanyengado y bien milonga, en las cuales emplea un breve diseño de ritmo en amplio desarrollo, evidenciando la gravitación que en ciertas facetas de su obra ha ejercido Osvaldo Pugliese".
(Ferrer, 1980:814)



Podríamos ver la similitud del principio de construcción de *Fracanapa* con *La Yumba* de Pugliese, " [...] concebido por la repetición variada y casi obsesiva de un diseño rítmico de dos compases, sutilmente contrastado mediante la intercalación de pasajes melódicos [...]". (Ferrer, 1980:853)

motivo de
La yumba



En *Fracanapa* se agrega con ese principio reiterativo, la aplicación del esquema "3 3 2".

Por otra parte, comienza la búsqueda de formas más amplias, pero por agrupamiento de piezas (suites). Por ejemplo *Tango para una ciudad* está escrito en dos partes. Además, en *Muerte del Angel* (1962) vemos ya una fuga a cuatro voces.

Finalmente, en 1964 graba para el sello Philips el LP "Veinte años de vanguardia" en el que hace una recreación de todos sus conjuntos; agrega una nueva formación: el trío de bandoneón, guitarra y bajo para la que escribe una obra de tratamiento muy contrapuntístico. Además compone para el octeto la obra *Tango ballet*, en tres movimientos.

En el mismo año se forma un nuevo octeto (bandoneón, violín, violoncelo, flauta, guitarra, piano, contrabajo y percusión). El instrumental hace cambiar bastante la coloración tímbrica, y la percusión es tratada de forma que resultará modélica para el tango.

LOS MEJORES QUINTETOS

Así como en 1951 parece agotar lo que podía obtener de una orquesta típica y en 1966 produce las últimas y definitivas versiones de orquesta de cuerdas con bandoneón solista, en 1965 alcanza el equilibrio justo con la formación del quinteto. Equilibrio logrado en *ensamble*, partes solistas, composición y orquestación, línea melódica, ritmo y forma.

La grabación del disco "Concierto de tango en el Philharmonic Hall" incluye las obras ejecutadas por el quinteto en esa sala de Nueva York y es un muestrario de

las mejores obras, las de lenguaje más depurado, arreglos más equilibrados entre partes solísticas y de conjunto. Comienza además el uso de algunas técnicas aleatorias (sólo en forma breve y ornamental), sistematización de pequeños ensayos previos -efectos percusivos, ejecución no tradicional, obtención de alturas indefinidas-.

En *Tango del diablo* aplica estos efectos en la introducción. El planteo formal de esta obra es el de estructura extendida:

en 4/4: A(28) - B(18) - C(24) - D(6+2+4) - B(10) - CODA

En A hay dos elementos temáticos y en B uno más. La textura es de melodía acompañada (con ritmos "3 3 2") o contrapuntística.

Romance del diablo es una milonga lenta, de carácter intimista y textura contrapuntística. El ritmo es de milonga:

4/4 ♩ · ♪ ♪ ♩ ♩

Una novedad surge del sistema de acumulación de piezas para formar suites (aunque no sean denominadas así), enlazadas por grupos que se emparentan por el nombre. Para buscar contraste intercala típicos "divertimentos", como por ejemplo *Vayamos al Diablo*, un tema con carácter de *tocatta*, que muy poco tiene que ver con el tango, salvo a través del quinteto y como parte de un grupo de obras. Aquí explota los cambios de compás, combinando 4/4 + 3/4:



En *Todo Buenos Aires* vemos nuevamente un planteo formal extenso y las características propias de sus temas. Otra vez aparece el trabajo de síntesis. Cada instrumento tiene líneas más claras. La melodía se mueve tan solo en las esencias piazzollianicas, en un marco general de sobriedad, calidez y perfección, acentuándose cada vez más la escritura contrapuntística.

Las grabaciones del quinteto de 1970 no agregan ya nada nuevo. Ese año registra además dos tangos en dúo de bandoneones con Aníbal Troilo y cinco tangos ejecutados en bandoneón solo, en los que muestra un dominio total del instrumento. Graba únicamente tangos de sus compositores favoritos (Cobián, Mora, De Caro, Delfino), con su especial tratamiento armónico.

Esta etapa finaliza, en lo instrumental, con una nueva orquesta de cuerdas con bandoneón solista en grabaciones bajo el rótulo "La historia del tango". No aporta novedades a los trabajos anteriores de este tipo; incluso regraba algunos arreglos previos hechos para la misma formación.

SINTESIS INSTRUMENTAL: el noneto

La formación del Conjunto 9 era de bandoneón, quinteto de cuerdas, piano, guitarra eléctrica y percusión. Con este grupo Piazzolla alcanza una síntesis que se da en varios aspectos. En el instrumental combina las cuerdas con el quinteto habitual y le agrega también percusión. Las posibilidades son amplias.

En el aspecto formal, es el conjunto para el que escribe las obras de mayores pretensiones. De los registros que efectúa el grupo sólo hay dos temas breves de forma ternaria o binaria.

En lo textural es eminentemente contrapuntístico. Los rasgos paramétricos son los ya habituales. Los puntos de referencia siguen siendo los mismos: el tango *Zum* es tan del estilo de Pugliese que parece que lo hubiera escrito él (más tarde Pugliese lo grabó con su orquesta, recogiendo así el homenaje). *Zum* se estructura como un *ostinato* sobre el motivo



Veamos los planteos formales de algunas obras. El plan de *Preludio 9*, indicando duración en compases, es el siguiente:

Introducción: 8 compases. Sobre pedal mi, *cluster* de mi5 a fa4 por aparición cromática sucesiva descendente de los sonidos por las cuerdas y el piano. Luego:

A(26)-B(11)-B'(8)-B''(9)-C(16)-B(11)-D(10)-B(10)

La melodía es por grado conjunto o sobre la tríada. Emplea los ritmos habituales. El acompañamiento es de cuatro negras por compás, de tipo acórdico con mucho uso de pedales y melodías en contrapunto. La armonía presenta séptimas, novenas y algunos acordes alterados o con notas agregadas.

En *Divertimento 9* alterna compases de 3/4, 4/4 y 6/8. No tiene armadura de clave y armónicamente trabaja por enlaces de séptimas, novenas y oncenas. Emplea además algunos acordes por cuartas y yuxtaposición de tríadas.

Piazzolla no volverá a embarcarse en tantas complejidades y el noneto quedará entonces como el punto más alto en su carrera.

MUSICA VOCAL: 1965-1971

Piazzolla había hecho un par de intentos de composiciones vocales que no tuvieron mayor trascendencia. Tampoco obtuvo resultados felices acompañando a cantantes con el repertorio tradicional (Nelly Vázquez, Daniel Riobos, Héctor de Rosas, Roberto Yanés). Hay excepciones mínimas, como la excelente versión de *Maquillaje* por Héctor de Rosas con el quinteto.

A partir de 1963 (coincidiendo con el mejor momento de sus quintetos) comienza a trabajar intensivamente en la musicalización de textos literarios.

Como primer intento, tenemos *Introducción a Héroes y Tumbas* que pertenecía a un drama coreográfico-musical que se estaba proyectando sobre la novela de Sábato, y *Requiem para un malandra*, sobre versos de Diana Piazzolla, con Alfredo Alcón como recitante. Estas obras representaron un aporte novedoso, pero están concebidas como música incidental, dirigida a crear un clima de apoyo o sustento a un texto recitado.

El intento siguiente es *El tango*, sobre textos de Borges, que incluye *El hombre de la esquina rosada*, suite para recitante, canto y doce instrumentos. En este caso, las partes instrumentales son muy buenas pero las líneas vocales son pesadas y la interpolación de recitados no tiene un resultado feliz. En cambio las piezas cantadas con acompañamiento de quinteto (cuatro) son composiciones muy logradas. Un ejemplo es la milonga *Jacinto Chiclana*.

La "operita" *María de Buenos Aires* escrita sobre textos de Horacio Ferrer, es la obra de mayores pretensiones que abordó en el género vocal. La suma de partes cantadas, recitadas, fragmentos instrumentales, sobre un texto dramático continuo, establecen una estructura final de cantata, dividida en dos partes de ocho cuadros cada una. La obra tiene una lograda unidad y la música es de lo mejor que ha compuesto Piazzolla.

De esta época datan además las "baladas", sobre textos del mismo Ferrer (*Balada para un loco*, *La última grela*, *Chiquilín de Bachín*) que han establecido un nuevo tipo de canción ciudadana (tal vez un nuevo tango canción).

No consideramos necesario abundar en análisis de las características melódicas y formales de las piezas vocales. Obviamente al estar dedicadas al canto tienen menor complicación rítmica, son más lineales y formalmente regulares. Si cabe, son mucho más tango aún que las obras instrumentales.

NUEVAMENTE EUROPA: 1974-1978

En 1974 Piazzolla se radicó en Italia, contratado por el empresario y editor Aldo Pagani. La producción grabada de este período es de siete larga duración.

Suite lumière, Viaje de bodas, Muralla china (escrito para dúo de bandoneón y violín), son bandas sonoras. De lo demás, lo mejor y más representativo son los discos *Libertango* y *Reunión cumbre*. La característica general es la utilización de instrumentos electrónicos. Desaparecen los solos instrumentales de importancia, salvo para el bandoneón y los arreglos no alcanzan el nivel que tenían antes. Trabaja con músicos de estudio que conoce el día de la grabación y eso resiente mucho los resultados.

No obstante, hay buena música en la mayoría de los discos. Veamos por ejemplo *Amelitango*: está grabado con cuatro superposiciones de bandoneón, órgano, bajo eléctrico, batería y percusión. El esquema formal es el siguiente:

A (30) - B a(14) - A (30) - Coda (3)
 b(18)
 c(24)

Está compuesto íntegramente sobre este motivo:



con todas las características de la melodía de Piazzolla.

En *Veinte años después* grabado con Gerry Mulligan, el instrumental fue: bandoneón, saxo barítono, piano, piano eléctrico, órgano, batería y percusión, bajo eléctrico, marimba, guitarra eléctrica, violines, violas y violoncelos. El esquema formal es:

Introducción: 20 compases. Escritura contrapuntística para bandoneón y saxo, con acompañamiento de piano.

A : 20 compases

B : 8 compases. Se repite tres veces. Estructurada sobre cambios armónicos aptos para la improvisación jazzística que realiza Mulligan

c : 16 compases. Contrapuntística, a cargo del saxo y el bandoneón

A : con improvisaciones de saxo

Coda

Las melodías de Piazzolla están siempre presentes. Véase por ejemplo el tema de A:



Musicalmente no hay nada nuevo. Lo que cambia es el ropaje instrumental y que se trata de música de fusión.

TIEMPO DE COSECHA: 1978-1988

En 1978 forma nuevamente su quinteto. Reaparecen los solos instrumentales de importancia y su repertorio vuelve a ser el de antes con el agregado de algunas obras nuevas de forma "extendida", en las que se destaca la frecuente utilización de *ostinati*. El lenguaje contrapuntístico que siempre había usado, en ocasiones es empleado de manera tal que la resultante hace pensar que están concebidos con técnicas atonales.

Como vemos, nada nuevo. Es tiempo de cosechar el trabajo de más de 30 años. En adelante, recorrerá con éxito Europa, Estados Unidos y Japón, presentándose esporádicamente en Buenos Aires.

EL TANGO CON PIAZZOLLA O EL TANGO COMO ESPECIE: conclusiones

Nos habíamos propuesto ubicar la obra de Piazzolla en el tango: más precisamente, indagar acerca de la procedencia de llamar tango a la música que compone e interpreta.

La respuesta, a la luz del análisis realizado a lo largo del trabajo, es sí: la música de Piazzolla es tango. ¿Cómo arribamos a esta conclusión? A partir del estudio de los rasgos estilísticos del primer Piazzolla, de ese que estaba claramente insertado en una línea medular que, comenzando con Julio De Caro, se abre en tres ramas: Gobbi, Pugliese, Vardaro (y a través de este último, Troilo), y nuevamente confluyen en Piazzolla. (Ferrer, 1960:63)

Este Piazzolla *tradicional* tiene determinados rasgos de estilo que le son propios: peculiaridades que lo distinguen del resto de las orquestas, sin que deje de ser una más de ellas. Hemos visto cómo se relaciona con su línea de influencias comparando su estilo con el de Troilo, fundamentalmente, y buscando en el pasado los orígenes de algunos recursos que empleaba. Hemos concluido en que no se trató, en ningún caso, de invenciones, sino de sistematizaciones en el empleo de recursos pre-existentes.

De este Piazzolla tradicional pero inquieto, va a surgir el músico preocupado por su carrera, estudioso, que busca cómo aplicar sus conocimientos, del artista

que busca el campo adecuado y los medios necesarios para expresarse plenamente. En este camino de su expresión artística se van generando las transformaciones necesarias en cada uno de los parámetros que forman la materia sonora.

De la melodía del tango toma las suavidades del tango canción, pero también incorpora las aristas rítmicas de los acompañamientos, de las milongas; los recursos subyacentes en las líneas de bajo, puentes, "bordoneos", adornos. Todo eso que está presente en las interpretaciones instrumentales va a cambiar de ubicación, va a sumarse al plano destacado de la melodía y forma el perfil rítmico tan especial de los motivos de Piazzolla. Melódicamente hay tanta distancia entre Piazzolla y Cobián como lo hay entre Cobián y Saborido. *Adiós Nonino* y *La morocha* son equidistantes de *Los mareados*.

Armónicamente el tango puede muy bien manejarse con tónica, subdominante y dominante. Pero Bardi, Mora, De Caro, demostraron que se podían usar muchos acordes más. Era tan solo una cuestión de necesidades expresivas, de goce del músico, del regodeo estético en las sonoridades cada vez más ricas. Y no hay un armonista en el tango que sea más hábil que Piazzolla. Pero siempre a partir de la misma materia del tango: la armonía tradicional (tal vez un poco ampliada).

Instrumentalmente enriquece el tango. Él, como bandoneonista, está en una posición casi inatacable en este aspecto. Solo puede decirse que amplía sus posibilidades: reinserta la flauta, incorpora la guitarra eléctrica, la percusión y el saxo. Y en ningún caso el tango pierde en su esencia por estas incorporaciones.

Parecería ser, finalmente, que en lo formal está el mayor problema. Convengamos en que la iconoclastia del "Octeto Buenos Aires" es un punto donde Piazzolla socava gravemente los pilares del tango. Pero no se quedó en eso, sino que luego construyó. Invierte el orden en la concepción formal: en lugar de llenar de música de tango 32 compases (o poco más o menos), hace música de tango con duraciones variables.

En definitiva, no encontramos porqué decir que Piazzolla no hace tango, salvo lo ya manifestado en la

introducción respecto a la cualidad de especie del tango.

Si el tango para ser tal debe conservar las características que lo definen como especie: regularidad de determinados tipos de construcción motivica y formal, cualidades armónicas y rítmicas en términos de frecuencias estadísticas, etc, entonces sí, podemos decir que *Buenos Aires hora cero* no es un tango.

Pero veamos: ¿cómo se hizo para determinar las características de la especie tango hasta 1920 -único tramo que está concluido hasta la actualidad-?. Analizando tangos de esa época y obteniendo conclusiones en términos de frecuencias estadísticas.

¿Qué pasaría si se analizaran 1000 "tangos" importantes, representativos, relevantes del período 1960-1980? Deberíamos tener en cuenta cerca de 200 obras de Piazzolla. Luego deberíamos sumar los cientos de obras de compositores influidos por Piazzolla y, entonces, podríamos arriesgarnos a suponer que los "tradicionalistas" quedarían en minoría y que el tango vigente es el de Piazzolla.

Del análisis de obras tan abarcadoras, prolíficas y seminales como las de Piazzolla debería surgir una nueva manera de encarar el análisis y consideración de la música popular urbana. Por ejemplo, el concepto de especie es hasta cierto punto inútil a partir de un determinado momento. Que el tango ha sido especie desde su origen hasta su consolidación, está fehacientemente demostrado en la *Antología del Tango Rioplatense* (Vol. 1). Por lo que se puede inferir del estado de las investigaciones para el segundo volumen de esa *Antología* (que abarcaría hasta 1935) subsiste como una especie, con algunas modificaciones. Pero a partir de Piazzolla, ¿qué hacemos con el concepto de especie, lo dejamos de lado o lo ampliamos?

Veamos qué pasa en otros ámbitos de la música popular urbana. ¿Se puede hablar de especies en el *rock nacional*? Tal vez, pero no como elemento aglutinante ni tampoco en el sentido tradicional de la especie. Se habla de *movimiento* (Vila: 1987), pues no hay especies definidas.

No obstante, en lo que hace al tango, creemos que la *especie* subsiste (en el peor de los casos en los registros fonográficos) pero habría que manejar categorías tales como *especie histórica* (extinta o en vías de serlo), pues por más que se sigan componiendo tangos de estructura clásica, nadie podría componer otra *Cumparsita* que sonara convincente, sincera. Los tangos nuevos suenan a boleros, a canciones, a cualquier cosa menos a tangos clásicos, o sino, suenan a Piazzolla-Ferrer (sin que arriesguemos conclusiones definitivas); que sí son verdaderos, sí son sinceros, tangos nuevos, que reflejan sentires nuevos, y que, fundamentalmente, están hechos con la misma materia prima que manejaron los maestros.

* * * * *

BIBLIOGRAFIA

- 1980- *Antología del Tango Rioplatense*. Volumen 1, desde sus comienzos hasta 1920. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.
- Ferrer, Horacio - 1980 - *El libro del tango*. Barcelona, Antonio Tersol.
- - - - - 1960 - *El tango. Su historia y evolución*. Buenos Aires, Peña Lillo.
- Lefcovich, Nicolás - 1982 - *Estudio de la discografía de Anibal Troilo*. Edición del autor.
- Piazzolla, Diana - 1987 - *Astor*. Buenos Aires, Emecé.
- Sierra, Luis Adolfo - 1976 - *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires, Peña Lillo.
- Schuller, Gunther - 1973 - *El jazz, sus raíces y su desarrollo*. Buenos Aires, Lerú.
- Speratti, Alberto - 1969 - *Con Piazzolla*. Buenos Aires, Galerna.
- Vila, Pablo - 1987 - El rock, música argentina contemporánea. En: *Punto de vista*. Buenos Aires, año X, julio-oct. 1987.

Nota: Las citas bibliográficas del texto se indican en el lugar en que se insertan, aclarando, entre paréntesis: autor, año de la obra y página, salvo en los casos de Diana Piazzolla y Alberto Sperat-

ti, para los cuales sólo se indica la abreviatura y la página.

Abreviaturas: Diana Piazzolla: DP
Alberto Speratti: AS

* * * * *

NOTAS

1. La modalidad de ejecución totalmente improvisada es la llamada "a la parrilla". Aún sin contar los arreglos escritos, hay una forma de ejecución más organizada, que consiste en acordar y memorizar en los ensayos la secuencia de las intervenciones solísticas, la distribución de la melodía y los acompañamientos, etc. A esa modalidad la llamamos "acuerdo previo".

2. Los "fraseos" de bandoneón son solos de ese instrumento en tiempo "rubato", con el acompañamiento instrumental del resto del conjunto.

3. El efecto de lija se produce frotando el arco del violín sobre la sección de cuerda que queda entre el puente y el cordal del mismo.

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

TITULOS	ESPECIALIDAD
Licenciado en Música	<i>Musicología</i> <i>Composición</i> <i>Dirección Coral</i> <i>Dirección Orquestal</i>
Profesor Superior de Música	<i>Musicología</i> <i>Composición</i> <i>Dirección Coral</i> <i>Dirección Orquestal</i>
Doctorado	<i>Musicología</i>

CURSO DE CAPACITACION MUSICAL PREUNIVERSITARIA

Este Curso tiene por objeto impartir la enseñanza adecuada para que los aspirantes a ingresar a la Licenciatura puedan, en caso de no poseerlos, adquirir los conocimientos que exige la realización de estudios musicales de jerarquía universitaria.