

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

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

Año XXIV – N° 24 – 2010

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

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

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

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

Editores:

Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis

Comité Editorial:

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina),
Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina),
Dr. Juan Pablo González (Chile),
Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. John Griffith (Australia),
Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dr. Héctor Rubio (Argentina),
Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina).

Referato del presente número:

Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Diana Fernández Calvo
(Argentina), Dra. Melanie Plesch (Australia), Ma. José Quesada Macchiavello (Perú),
Lic. Nilda Vineis (Argentina)

Coordinadora de Reseñas:

Dra. Melanie Plesch

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

Diseño:

Julián Mosca, Diego Alberton

Imagen de tapa:

Pietro Cerone: *El melopeo y Maestro*, libro 22: Enigmas

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

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

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimcv

SUMARIO

Prólogo

- 13 Noticias de la Revista 24

Artículos con referato

- 19 Conexiones laberínticas de la literatura y la música. Una novela picaresca española como fuente del libreto de *El rapto en el serrallo*.
SOFÍA CARRIZO RUEDA
- 41 Microtonos en el violonchelo: algunas soluciones posibles al problema de su interpretación.
MARTÍN DEVOTO
- 71 Avatares verdianos de un drama romántico español (“Don Álvaro o la Fuerza del sino” y las dos versiones de la *Forza del destino*).
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
- 101 *El Rapto en el serrallo* y el romanticismo mozartiano.
FERNANDO ORTEGA, CLAIRE COLEMAN
- 111 Elusividad y metáfora: pasado y presente en una obra de Luis Mucillo.
GABRIEL PÉRSICO
- 169 Multifónicos en el clarinete: un estudio comparativo.
EDUARDO SPINELLI

Sección Conferencias

- 203 *Tears of joy or tears of woe?* El emblema de la *lachrima* en la obra de John Dowland: un ensayo de interpretación.
ANTONIO CORONA ALCALDE
- 253 Scelsi en la corriente convencional. Una Consideración de su *Trio à Cordes*.
EDWARD GREEN
- 273 Una aproximación al lenguaje y al estilo de José de Orejón y Aparicio.
JOSÉ QUEZADA MACCHIAVELLO
- 293 El Barroco en la Ciudad de los Reyes Expresión de Multiculturalidad en el Virreinato del Perú.
LUIS ANDRÉS VILLACORTA Y SANTAMATO

Sección escritos del pasado:

- 319 Pietro Cerone: *El Melopeo y Maestro* “Tractado de la Música theorica y pratica”, libro 22. Los Enigmas musicales.
DIANA FERNÁNDEZ CALVO, JULIÁN MOSCA

Sección Fondo Documental "Carlos Vega"

- 375 *Agua*, Microrrelatos de Carlos Vega.
IVAN MARCOS PELICARIC

Contribuciones de profesores de la FACM

- 401 *Quaerendo invenietis*. Más allá de los números.
MARIO MUSCIO
- 413 Análisis y consideraciones: Roberto Caamaño, compositor argentino. *Variaciones Op. 15* para piano.
GRACIELA RASINI

Sección Reseñas

- 439 Mendoza de Arce, Daniel. *Music in Ibero-America to 1850. A Historical Survey*, Lanham (Maryland) and London, The Scarecrow Press, 2001, xviii, 723 pp., bibliografía e índices.
MARISA RESTIFFO

- 455 **Noticias del IIMCV**

- 487 **Convocatoria**

Contenidos del CD de audio

- Track 1- Enigma del ajedrez resolución 1
Track 2- Enigma del ajedrez resolución 2
Track 3- Enigma de la cruz
Track 4- Enigma del elefante
Track 5- Enigma de la mano
Track 6- Enigma del sol
Track 7 - Enigma de la suerte, pausas en el tenor
Track 8- Enigma de la suerte, pausas en la tiple
Track 9- Roberto Caamaño. Variaciones Op. 15 para piano.
Track 10- Mosaico musical.

Tracks 9 y 10: Piano: Antonio Formaro (Serie: Estudios sobre compositores argentinos N° 2. Mosaico Musical Argentino. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega UCA (2009), Comentarios: Nilda Vineis.

PRÓLOGO

PRÓLOGO

NOTICIAS DE LA REVISTA 24

Presentamos a la comunidad musicológica un nuevo número de la Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Tal como es norma de nuestra Revista desde el N° 19, los seis artículos de la primera sección reflejan trabajos -con distintos enfoques y campos de estudio- llevados a cabo por investigadores argentinos y extranjeros. Estos trabajos son la resultante de la convocatoria abierta extendida a la comunidad por medios masivos publicada en la Revista N° 23. Cada uno de los textos ha sido sometido a referato. Nos complace, por lo tanto, introducirlos:

- “Conexiones laberínticas de la literatura y la música. Una novela picaresca española como fuente del libreto de *El rapto en el serrallo*”, por Sofía Carrizo Rueda.
- “Microtonos en el violonchelo: algunas soluciones posibles al problema de su interpretación”, por Martín Devoto.
- “Avatares verdianos de un drama romántico español (*Don Álvaro o la Fuerza del sino* y las dos versiones de la *Forza del destino*)”, por Javier Roberto González
- “*El Rapto en el serrallo* y el romanticismo mozartiano”, por Fernando Ortega y Claire Coleman.
- “Elusividad y metáfora: pasado y presente en una obra de Luis Mucillo”, por Gabriel Pérsico.
- “Multifónicos en el clarinete: un estudio comparativo”, por Eduardo Spinelli.

A su vez, este número vuelve a presentar cuatro conferencias, tres de ellas ofrecidas dentro del marco de la Sexta Semana de la Música y la Musicología “Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica” (Subsidio del FONCYT RC 2009-17), llevadas a cabo en la ciudad de Buenos Aires, del 13 al 16 de octubre de 2009. Del mismo modo

que en el número anterior, el texto completo de estas ponencias no se ha incluido en las Actas de las Jornadas: se invitó a los autores a publicarlo en este número. Asimismo, se incluye la conferencia “Scelsi en la corriente convencional. Una Consideración de su *Trio à Cordes*”, dictada en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales por el profesor invitado en el doctorado en Música de nuestra Facultad, Dr. Edward Green.

Presentamos entonces:

- “*Tears of joy or tears of woe?* El emblema de la *lachrima* en la obra de John Dowland: un ensayo de interpretación”, por Antonio Corona Alcalde (México).
- “Scelsi en la corriente convencional. Una Consideración de su *Trio à Cordes*”, por Edward Green (EEUU).
- “Una aproximación al lenguaje y al estilo de José de Orejón y Aparicio”, por José Quezada Macchiavello (Perú).
- “El Barroco en la Ciudad de los Reyes. Expresión de Multiculturalidad en el Virreinato del Perú”, por Luis Villacorta Santamato (Perú).

En la sección ‘Escritos del pasado’ publicamos: “Pietro Cerone: *El Melopeo y Maestro*, “Tractado de la Música theorica y pratica”, libro 22. “Los Enigmas musicales”, estudio realizado por Diana Fernández Calvo y Julián Mosca. Las transcripciones de estos enigmas propuestos por Cerone en su tratado pueden escucharse en los ocho primeros tracks del CD de audio que acompaña a este número.

En la sección Fondo Documental “Carlos Vega” ofrecemos un análisis de la obra literaria de quien diera origen a nuestro Instituto. Este aporte resulta significativo porque es el primer acercamiento a la publicación de *Agua* de Carlos Vega. El trabajo fue realizado por el investigador Iván Marcos Pelicarić. Los ejemplares de la primera edición de este libro y las críticas literarias del momento, obran en el Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto.

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

- “Quaerendo invenietis. Más allá de los números”, por Mario Muscio.

– “Análisis y consideraciones: Roberto Caamaño, compositor argentino. *Variaciones Op. 15 para piano*”, por Graciela Rasini.

En el track nueve del Cd adjunto, puede escucharse la obra analizada por la Lic. Rasini, y en el Track 10 brindamos a nuestros lectores el audio de la obra “Mosaico Musical”, que fue analizada por el Lic. Antonio Formaro en el Número 23 de nuestra Revista.

En la sección Reseñas se ofrece:

– “Mendoza de Arce, Daniel. *Music in Ibero-America to 1850. A Historical Survey*, Lanham (Maryland) and London, The Scarecrow Press, 2001, xviii, 723 pp., bibliografía e índices.” por Marisa Restiffo.

En el apartado referido a noticias sobre nuestro Instituto, se detallan las donaciones recibidas de fondos documentales, las nuevas series de publicaciones que inició en 2009 el Instituto, y los convenios internacionales de investigación y de publicación que se han firmado recientemente.

Asimismo, festejamos la “Mención especial” obtenida por el Instituto en los Premios Konex 2009 destinados a la Música Clásica Argentina.

En último término, brindamos los nuevos lineamientos correspondientes a la convocatoria para la presentación de artículos destinados a la Revista N° 25.

DRA. DIANA FERNÁNDEZ CALVO
Directora

- COLABORACIONES EXTERNAS -

ARTÍCULOS CON REFERATO

CONEXIONES LABERÍNTICAS DE LA LITERATURA Y LA MÚSICA.

UNA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA COMO FUENTE DEL LIBRETO DE *EL RAPTO EN EL SERRALLO*

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Resumen

La historia de la joven cautiva a quien su amado libera gracias a la astucia, narrada por *El rapto en el serrallo* de W. A. Mozart, constituye un antiquísimo motivo literario. La *Historia de Flores y Blancaflor* fue el vehículo de su extraordinaria difusión durante la Edad Media, e incluso, más allá de la invención de la imprenta. Pero un motivo constituye una matriz general que adquiere rasgos particulares en cada una de las obras que lo incorporan. Por lo tanto, si se busca determinar relaciones entre dos obras donde se encuentra tal motivo, no es suficiente con constatar la presencia de éste. Para comprobar si una de ellas debe realmente los rasgos fundamentales de su composición a la otra, es necesario comparar una serie de aspectos. Se trata de un estudio de “intertextualidad”, cuyas bases teóricas han sido sistematizadas por las investigaciones de G. Genette. En el presente trabajo se recurre a dicha metodología para comparar el libreto de la ópera mozartiana con la *Historia de Ozmín y Daraja*, un relato intercalado por Mateo Alemán en su novela picaresca *Guzmán de Alfarache*.

Palabras clave: Mozart - *El rapto en el serrallo* - Relaciones música y literatura - Literatura española - Intertextualidad.

Abstract

The story of the young captive woman rescued by her artful lover, narrated in W. A. Mozart's *The Abduction from the Seraglio*, constitutes an antique literary motif. The *Historia de Flores y Blancaflor* was the vehicle of its extraordinary diffusion in the Middle Ages and even after the invention of the printing press. A motif is a general

matrix that acquires particular features in every play where it is incorporated. Therefore, it is not enough to prove its presence in two plays if we wish to study the relation between them. In order to show whether one play derives from the other one, it is necessary to compare a series of elements. That is the basis of the study of “intertextuality” as systematized by the literary critic G. Genette. This paper applies such methodology to compare the libretto of Mozart’s opera with the *Historia de Ozmín y Daraja*, a framed story in Mateo Alemán’s picaresque novel *Guzmán de Alfarache*.

Key words: Mozart - *The Abduction from the Seraglio* - Relations between Music and Literature - Spanish Literature - Intertextuality.

* * *

Presupuestos teóricos

La palabra poética se mantuvo durante milenios, inseparablemente unida a la melodía y al ritmo, pero la división generada en los últimos siglos acabó asimilada por los métodos críticos como algo propio de todas las épocas. De este modo, se produjo en las investigaciones de la música y la literatura una desconexión que terminó construyendo dos compartimentos estancos. La brecha ha comenzado afortunadamente a suturarse, pero queda aún un largo camino que requiere muy diversos tipos de perspectivas metodológicas para que aquellas relevantes, prolongadas y diversificadas relaciones entre la literatura y la música vuelvan a integrarse en los abordajes analíticos de ambas disciplinas.

En el caso particular de la ópera, por tratarse de una variante del discurso mimético propio del género teatral, resulta evidente que la separación necesita ser superada cuanto antes. Y más aún, porque no es posible olvidar las funciones que sobre todo durante el siglo XIX, desempeñó la ópera como pasatiempo popular. Las acusaciones de elitismo que luego se le han endilgado, eran entonces impensables. Y ocurrió que fueron los libretos operísticos los verdaderos responsables de asimilar, reescribir, y mantener vivos en la historia de la cultura, diversos elementos que los discursos literarios habían ido elaborando y transmitiendo a través de muchas centurias. El nuevo tipo de discurso mimético-musical originado en el siglo XVII, resultó el activo heredero de una nutrida galería de personajes míticos, históricos o ficcionales, de una extensa gama de situaciones -desde las

tragedias más estremecedoras al grotesco más risible-, de arquetipos de conductas virtuosas, viciosas, racionales, pasionales o sentimentales, y de una nutrida serie de motivos tradicionales, varias veces centenarios. Por ejemplo, uno de los más difundidos de dichos motivos es el del pacto con el diablo. Y cabe preguntarse cuántos espectadores hubieran conocido la historia de Fausto, Margarita y Mefistófeles sin la ópera de Gounod.

En el caso de *El rapto en el serrallo* de Wolfgang Amadeus Mozart, el libreto desarrolla también, un antiquísimo motivo que es el de la joven prisionera en un harén a la que su amado libera gracias a la astucia. La *Historia de Flores y Blancaflor* fue el vehículo de su extraordinaria difusión durante la Edad Media, e incluso, dos o tres siglos más allá de la invención de la imprenta¹. Pero un motivo constituye una matriz general que adquiere rasgos particulares en cada una de las obras que lo incorporan, de acuerdo con los distintos tratamientos que éstas le dispensan (Márquez, 2002: 252). Cuando un motivo tradicional se reitera a lo largo de la historia, termina por generar una red de numerosas y diversas variantes que van alejándose en menor o mayor medida de las formulaciones primigenias. Por lo tanto, si se busca determinar relaciones entre dos obras donde se encuentra tal motivo no es suficiente con constatar la presencia de éste. Para comprobar si una de ellas debe realmente los rasgos fundamentales de su composición a la otra, es necesario comparar en ambas, una serie de variados aspectos. Se trata de un estudio de “intertextualidad”, cuyas bases teóricas han sido sistematizadas por las investigaciones de Gérard Genette (1982). El crítico francés define la intertextualidad como una relación de “copresencia”, es decir de un texto que está como incorporado a otro posterior (1982: 10), y ha propuesto las categorías de “hipotextualidad e “hipertextualidad”. Éstas consisten en una relación que une un texto anterior (A), el “hipotexto”, con otro posterior (B), el “hipertexto”. La presencia de A en B va mucho más allá de una simple evocación y el crítico francés llega a decir que el texto A está realmente “injertado” en B. Ejemplifica el proceso con Homero, Virgilio y Joyce y señala que puede ocurrir que B no hable en absoluto de A pero no existiría sin éste, del que deriva al término de una transformación. La transformación de la *Odisea* en el *Ulysses* de Joyce, puede ser descrita como una transformación directa, que consiste en transponer la acción de la *Odisea* al Dublín del siglo

¹ Cf. en Baranda (1991-1992), los orígenes propuestos para este relato, las diversas variantes que lo fueron difundiendo y las complejidades de su transmisión a través de varios siglos.

XX. La transformación que conduce de la misma *Odisea* a la *Eneida* es más compleja y más indirecta. Virgilio cuenta una historia totalmente distinta, pero asimilando la composición tal como fue desarrollada por Homero (1982: 15).

Las teorías de Genette nos conducen a varias conclusiones. La primera es que para hablar de la existencia de un “hipotexto” no es suficiente con señalar la presencia de motivos que pertenecen a un fondo común, y cuya reproducción es absolutamente independiente de la lectura de un texto determinado. Ante la posible fuente concreta de una obra, es preciso analizar comparativamente en ambos discursos, los elementos que van estructurando el relato y sus modos de articulación. De este modo, se podrá percibir si existen a lo largo de la trama, una serie de similitudes, inversiones especulares y redistribuciones que autoricen formular una relación hipotexto/ hipertexto, en cuanto presencia del primero en el segundo. La conclusión siguiente es que las transformaciones “indirectas” dan como resultado obras muy diferentes que solo a través del análisis detenido revelan dicha presencia. La tercera conclusión es que si reparamos en un ejemplo precisamente como la *Odisea*, podemos inferir que a lo largo de la historia, un hipotexto genera hipertextos que a su vez actúan como hipotextos de otros, dando lugar a una cadena de transformaciones que se va bifurcando en diferentes “familias” de textos, independientes unas de otras.

Es sobre la base de estos presupuestos teóricos que propongo un rastreo del laberinto de hipotextos que culmina en el hipertexto que es el libreto de *El rapto en el serrallo*. Paradójicamente, la sencillez de su trama resulta en su constitución, un complejo nudo discursivo, donde convergen una serie de aconteceres culturales. Entre ellos, cobra singular protagonismo, la importancia que tuvieron durante siglos en Europa y América, las influencias de la novela picaresca española. Algo que ya comenzó a ocurrir desde la publicación de la primera de ellas, el anónimo *Lazarillo de Tormes*, de 1554. No he encontrado ninguna referencia a los Siglos de Oro españoles en los trabajos sobre la ópera mozartiana que se ocupan de los orígenes y las características del libreto. Pero tampoco figuran menciones de éste en los estudios de literatura española sobre la picaresca en particular o el período áureo en general. Por ello, considero que el rastreo de estas huellas resulta un aporte fructífero para ambas disciplinas, y constituye al mismo tiempo, un ilustrativo ejemplo de las derivaciones que deparan las investigaciones comparatistas del discurso literario y el musical.

El libreto y sus antecedentes

Es sabido que Gottlieb Stephanie, mencionado muy habitualmente como autor del libreto de *Die Entführung aus dem Serail*, realizó más bien una copia de otro libreto escrito para una ópera de Johann André, *Belmonte y Constanza*, por el poeta Christoph Bretzner. Si bien éste volcó su indignación en un artículo en el *Leipziger Zeitung*, tampoco había sido totalmente original, ya que se había inspirado a su vez, en una opereta inglesa, *La cautiva*, de 1769. Es decir, trece años anterior al *Singspiel* de Mozart. Pero además de estos antecedentes inmediatos y bien conocidos, se han señalado otros cada vez más alejados y opinables, como los libretos de *El encuentro inesperado* de Gluck (1764), *Roxelane* de Favart (1761), un episodio de *Las Indias galantes* de Rameau (1737) y hasta la novela *El Filócolo* de Boccaccio (1336-1338).

Sin embargo, todos estos textos solo tienen algunos puntos de contacto con el libreto de *El rapto*. Por el contrario, si lo que se busca es justificar la atribución de la categoría de “hipotexto” a determinada obra, a través de series de similitudes, inversiones especulares y redistribuciones de roles que atañen a conceptos claves de la trama y a la lógica de la acción, propongo detenernos en *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, la segunda gran novela picaresca española. En la primera parte de ésta, publicada en 1599, se encuentra la *Historia de Ozmín y Daraja*, una de las historias intercaladas en la novela. Si bien la situación narrada es inversa a la que presenta la obra mozartiana porque trata de las peripecias de dos enamorados musulmanes en tierra española, la aplicación del método expuesto me ha permitido realizar una serie de comprobaciones que considero de sumo interés.

Recordaremos pues, las acciones fundamentales del libreto de *Die Entführung* para poder compararlas luego, paso a paso, con las de la novela peninsular.

Estamos en Turquía, en el siglo XVII. Belmonte, un joven noble español, acaba de llegar al palacio del Bajá Selim. El barco donde viajaba con su prometida, Constanza, y los criados de ambos, Blonde y Pedrillo, fue asaltado por piratas turcos. Él se salvó arrojándose al agua, pero los otros tres fueron apresados y vendidos como esclavos al Bajá. El joven ha ido tras ellos, decidido a rescatar a su amada.

Belmonte se queda en las puertas del palacio, interceptado por un guardián grotesco que responde al nombre de Osmín. Se encuentra con su antiguo criado, Pedrillo, que ahora es jardinero de la mansión, quien le aconseja que para lograr introducirse, se ofrezca al Bajá Selim como arquitecto.

Llega Selim que está enamorado de Constanza. Pero lejos de considerarla una cautiva y obligarla a que sea suya, la colma de atenciones, con la esperanza de que responda a sus sentimientos por propia inclinación.

Belmonte consigue el trabajo de arquitecto. Se encuentra con su prometida y planean la huida para esa misma noche. Pedrillo ofrece vino con un somnífero al guardián Osmín. Éste bebe, dejando de lado la prohibición de su religión, y cae profundamente dormido.

Sin embargo, cuando los dos jóvenes con sus criados están a punto de consumir la fuga, Osmín despierta, los apresa y los entrega al Bajá Selim.

Como éste decide castigarlos con la muerte, el desesperado Belmonte le asegura que su padre pagará un buen rescate. Pero Selim es en realidad, un cristiano español convertido al Islam, y ocurre que Belmonte es hijo de su peor enemigo, quien muchos años atrás, en España, lo precipitó en una ruina total.

Todo parece perdido, y los cautivos se resignan a que pronto serán ajusticiados. Pero entonces regresa Selim para manifestar que quiere darle a su enemigo una lección de nobleza. Los perdona, les permite que vuelvan a su tierra y los despide con las siguientes palabras:

“[...]Me resulta demasiado /repulsivo tu padre,/ para que yo pueda/
seguir sus pasos./ Recupera tu libertad,/ llévate a Constanza,/ navega
hacia tu patria/ y dile a tu padre que tú/ estuviste en mi poder,/ y que yo
te dejé libre,/ para que puedas decirle/ que es una satisfacción/ mucho
mayor pagar/ una injusticia sufrida/ con un acto de bondad,/ que pagar
un crimen con otro crimen .”²

² “[...] Ich habe/ deinen Vater viel zu sehr / verabscheut, als daß ich / je in seine
Fußstapfen/ treten könnte, / Nimm deine Freiheit, /nimm Konstanze, segle in dein /
Vaterland, sage deinem Vater, / daß du in meiner Gewalt/ warst, daß ich dich
freigelassen, / um ihm sagen zu können, / es wäre ein weit größer/ Vergnügen,
eine erlittene/ Ungerechtigkeit durch / Wohltaten zu vergelten, als/ Laster mit
Lastern tilgen” (Stephanie, 125).

El libreto desarrolla pues, una aventura con final feliz de dos amantes españoles en tierras islámicas. Lo compararemos a continuación, con el argumento de la *Historia de Osmín y Daraja*.

Como consecuencia del cerco que los Reyes Católicos ponen a la ciudad de Baza, cae cautiva Daraja, hija del alcaide de la fortaleza. La joven posee excelentes cualidades y habla el castellano a la perfección, razones por las que Fernando decide enviársela a Isabel. Ésta le toma gran cariño y no la trata como a una cautiva sino “como a deuda” (Micó, ed., 1997: 216). Cuando cae Baza, la reina pide al padre que la joven permanezca a su lado, a lo que él accede, pensando que será para bien de su hija. Isabel desea que Daraja se convierta al cristianismo, pero que lo haga por una decisión propia y no por obligación. Por eso, la deja que vaya conociendo poco a poco las costumbres de la corte, sin hacer ninguna referencia a cuestiones religiosas (1997: 216-217)³.

Si comparamos esta situación inicial con la de *El rapto en el serrallo*, podemos comprobar que hay una inversión exactamente simétrica -la cautiva es una joven noble musulmana en la corte cristiana de España- y dos actitudes idénticas en quienes ejercen el poder: una es que tanto Isabel como el Bajá, por el aprecio que les despiertan las jóvenes, no les dan trato de cautivas, y la segunda es que esperan persuadirlas de algo -la correspondencia amorosa en el caso de Selim y la conversión al cristianismo en el de la reina-, pero no quieren obligarlas.

Los Reyes Católicos marchan a poner cerco a Granada y dejan en Sevilla a Daraja, en casa del caballero D. Luis de Padilla. La joven, que se ha mostrado obediente a la decisión de su padre, sufre en silencio por haber tenido que abandonar a Ozmín, su prometido, perteneciente también a una noble familia. Como éste cree que su amada ya no volverá, decide ir a buscarla. Llega a Sevilla y por consejo del criado que lo acompaña, se hace pasar por albañil para entrar en el palacio de D. Luis. Por su buen comportamiento queda luego contratado como jardinero.

En este caso, vemos que el libreto operístico presenta en una nueva inversión especular de los términos “cristiano/musulmán”, al joven que va en busca de su amada a una tierra extraña, y que se reitera la situación de que por consejo de su criado, entra a trabajar en la casa donde ella se encuentra. Además, se produce en éste punto, un juego de similitud y redistribución de

³ Entre las condiciones para la rendición de Baza, figuraba la promesa de los Reyes Católicos de permitir a los moros la conservación de su fe (1997:216, n.6).

roles referido a los oficios, porque mientras el mismo Ozmín es quien trabaja sucesivamente de albañil y de jardinero, en el caso de Belmonte, éste se presenta como arquitecto -oficio también relacionado con la construcción- y su antiguo criado Pedrillo es el jardinero. Por otra parte, hay una significativa coincidencia entre ambas obras que aún no hemos subrayado, y es que tanto el joven moro como el guardián mozartiano se llaman Ozmín. Es cierto que presentan notables diferencias en los rasgos del carácter y en las funciones que desempeñan en el relato: el personaje de la novela es un héroe buscador lleno de buenas cualidades mientras el personaje de la ópera es un antagonista despreciable. Pero la reiteración del nombre sumada a las correspondencias ya señaladas en el argumento, y a las que inmediatamente revisaremos, funciona como señal de alerta.

Don Luis de Padilla, el caballero en cuya casa vive Daraja, tiene un hijo que se ha enamorado de la joven y como el nuevo jardinero le despierta sospechas, consigue que su padre lo eche.

Otro pretendiente de Daraja es D. Alonso, a cuyo servicio entra entonces Ozmín, fingiendo que es un noble cristiano de incógnito, enamorado de una hija de D. Luis de Padilla. Con este argumento lo convence de ir a rondar juntos la casa del caballero. Pero ocurre una desgracia. Un grupo de pillastres se divierte arrojándoles piedras, y al defenderse con las espadas, matan a algunos.

Son llevados ante la justicia y D. Alonso se salva por pertenecer a la nobleza, pero como Ozmín no puede demostrar su verdadera identidad, es condenado a muerte.

Mientras tanto, cae Granada. Los padres de Ozmín y Daraja se convierten al cristianismo, y la reina llama a la joven para reunirla con su familia. Daraja llega desesperada y cuenta todo lo ocurrido. Los reyes envían un correo con el indulto para Ozmín. Éste, ya sin esperanzas, está a punto de subir a la horca, pero el perdón lo salva en el último minuto.

Es conducido a Granada donde se reencuentra con Daraja y tiene lugar la siguiente escena:

"La reina se adelantó diciéndoles, cómo sus padres eran cristianos [...]. Pidióles que, si ellos lo querían ser, le harían mucha merced; más que el amor ni el temor los obligasen, sino solamente los de Dios, porque de cualquier manera, desde aquel punto se les daba libertad para que de sus personas y haciendas dispusiesen a voluntad (1997: 259)."

Los jóvenes deciden convertirse, y se celebra la boda.

Por lo tanto, en el desenlace, nos encontramos nuevamente, con una inversión y dos similitudes. La inversión se refiere a cambios de religión: mientras en el caso del Bajá Selim se destaca su condición de español cristiano convertido al Islam, en el de Ozmín, Daraja y sus familias tiene lugar la conversión contraria. En cuanto a las similitudes, una es que los condenados a muerte se salvan en las dos obras a último momento, pero la que resulta más significativa es que ambas figuras de autoridad -los “actantes destinadores”, en términos de A. J. Greimas⁴- clausuran la acción dejando libres a los cautivos y pronunciando un discurso cuyas funciones son demostrar tanto su nobleza de carácter como el respeto por la libertad de conciencia de los jóvenes. Es así que Selim sobrepone el valor del perdón a la venganza, y acepta, en contra de sus propios deseos, el derecho de Constanza a la elección amorosa, mientras que Isabel manifiesta el derecho a ser libres que asiste a los jóvenes, independientemente de sus creencias religiosas, y declara que aunque éstas no fueran las que ella profesa estaría dispuesta a aceptarlas porque constituyen una elección absolutamente personal.

Propongo como conclusión de esta red de coincidencias que se van entretejiendo a lo largo del desarrollo de toda la trama, atribuir a la novelita narrada por Mateo Alemán, la categoría de hipotexto del libreto de la ópera de Mozart. Esto no quiere decir en modo alguno, que no haya recibido influencias de otros textos, como por ejemplo, de aquellos que han sido mencionados al principio. Como señala el mismo Genette, tanto *Ulysses* como *La Eneida*, no se reducen a las transformaciones directas o indirectas de la *Odisea* pues muchos otros elementos intervienen en los procesos de configuración de un texto y en las propias transformaciones (1982: 15). En el caso que nos ocupa, posiblemente hayan también contribuido al resultado final algunos recursos discursivos de otros libretos, como por ejemplo, la figura del buen sultán en *El encuentro inesperado* de Gluck, y además, la moda del orientalismo del siglo XVIII⁵. Pero se trata de aspectos dispersos o

⁴ El crítico francés se refiere a esta categoría como a la del “Árbitro dispensador del Bien” (1971: 272).

⁵ Hay que considerar también, que proliferaron a partir de esta moda extendida hasta el siglo XIX, los argumentos que reiteraban el motivo del rescate del harén. Como ocurre con los motivos tradicionales, también conoció la inversión satírica. Es el caso de *La italiana en Argel*, de Gioacchino Rossini, donde es una mujer quien viaja para liberar a su amado cautivo en un harén, y la que lo consigue gracias a su ingenio.

de carácter general que quizá operaron más bien para reforzar a aquellos heredados del hipotexto. En cuanto a éste, puede decirse asimismo, que se destaca del conjunto por constituir un medio para acceder a los meandros de la historia cultural en los que cada obra se inscribe. Por ello, el próximo paso consistirá en indagar la posibilidad de conexiones entre la novela de Mateo Alemán y el libreto de Gottlieb Stephanie, y las deducciones que se pueden extraer.

Una historia de probabilidades

La intertextualidad que hemos tratado de demostrar en las páginas precedentes es sin dudas “indirecta” de acuerdo con la clasificación de Greimas, y quedan pendientes los interrogantes sobre el itinerario en el que pueden haberse ido produciendo todas las transformaciones señaladas. No contamos por el momento, con los elementos necesarios para elaborar una propuesta comprobable. Pero sí podemos considerar algunos aspectos relativos a la difusión de la novela picaresca, y particularmente de *Guzmán de Alfarache*, por diversos países europeos, que permitan atribuir a la novelita intercalada, influencias en los antecedentes de la opereta inglesa *La cautiva*, que sí es un hipotexto seguro de *El rapto en el serrallo*, pues se sabe que en ella se basó Bretzner para su *Belmonte y Constanza*, a cuyo libreto recurrió a su vez, Stephanie.

Respecto a la picaresca, partiremos de una cuestión cronológica de carácter general. Se trata de que mediado el siglo XVII, mientras este género ya daba señales de agotamiento en España, había en otros países de Europa, una sostenida producción de obras que mostraban evidentes signos de su filiación con los textos de la picaresca peninsular. Hay ejemplos célebres como las novelas en Alemania, de Hans Grimmelshausen, *El aventurero Simplicius Simplicissimus* (1669) y *La pícara Coraje* (1670), y ya en el siglo XVIII, en Inglaterra, *Fortunas y adversidades de la famosa Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe y *La historia de Tom Jones* (1749) de Henry Fielding. Asimismo, se presentan elementos picarescos en *La vida y opiniones de Tristram Shandy* (1759-1767) de Laurence Sterne⁶.

⁶ También merecen recordarse, *La novela cómica* (1651-1657) de Paul Scarron, y dos obras de Tobías George Smollett: *Aventuras de Roderick Randon* (1748) y *Peregrine Pickle* (1751). Respecto a la figura del pícaro en la cultura europea, véase Battafarano –

Pero el caso que me interesa en particular, es el de Alain-René Le Sage. Traductor al francés de varias obras españolas del período áureo, su labor se centró particularmente, en textos dramáticos y en la picaresca. La frecuentación de ésta le permitió escribir su propia novela picaresca, *Historia de Gil Blas de Santillana*, en cuatro volúmenes compuestos entre 1715 y 1735, donde también incluyó elementos propios del teatro de los Siglos de Oro. El amplio conocimiento que poseía de los materiales con los que había trabajado, hizo que hasta se llegara a sospechar que esta novela no era más que una de sus traducciones del español.

Pero el hecho que me parece sugestivo es que Le Sage, que también fue dramaturgo, obtuvo un éxito particular con un centenar de piezas que escribió para el teatro La Foire, dedicado precisamente a la ópera cómica, el género francés emparentado con la opereta inglesa y al *Singspiel* alemán. Si además, tomamos en cuenta que entre las novelas traducidas y adaptadas por Le Sage, está *Guzmán de Alfarache* (1732)⁷, considero que habría que indagar dentro de su repertorio de óperas cómicas, si se perciben elementos que puedan haber facilitado la transición entre *La historia de Ozmín y Daraja* y el argumento de la opereta inglesa *La cautiva*, una fuente segura del libreto mozartiano. Se trata por ahora, de una hipótesis de trabajo, basada en las fecundas relaciones de Le Sage tanto con la obra de Alemán como con la ópera cómica. Pero más allá de estos interrogantes para los que aún no tengo respuesta, el hecho comprobable es que Le Sage era uno de los autores que en la primera mitad del siglo XVIII traducían, adaptaban y escribían tanto novelas como obras teatrales, con la mirada puesta en el Barroco español, particularmente, en la picaresca⁸. Fuente de inspiración que no era excepcional en ese momento como lo demuestran los ejemplos citados más arriba. Nos hemos acercado a dos círculos concéntricos que son el barroco español en general y dentro de él, la picaresca en particular. Pero falta aún mencionar un tercer círculo que se encierra a su vez en el de la picaresca, que es la difusión de la obra de Mateo Alemán.

Taravacci (1989).

⁷ Entre sus versiones en francés se encuentran: *Historia de Guzmán de Alfarache*, *Historia de Estebanillo González*, el *Quijote* de Avellaneda y *El Diablo cojuelo*. Su fama teatral comenzó con *Crispin, rival de su amo* (1707) inspirada en un texto de Hurtado de Mendoza.

⁸ Respecto a la proyección de la literatura española en Francia véase Cioranescu (1983).

Guzmán de Alfarache conoció un éxito inmediato fuera de España solo comparable al del *Quijote*. Recordemos algunos datos como que en 1606, a los dos años de publicada la segunda parte, salió una traducción al italiano de las prensas venecianas, a la que siguió la publicación de la traducción al alemán, en Munich, en 1615. La traducción inglesa del famoso James Mabbe fue publicada en Londres, en 1622, y tuvo luego seis reediciones. Además de otras traducciones como por ejemplo, al holandés y al latín, hay que considerar especialmente el caso de Francia, donde se realizaron tres traducciones que produjeron dieciocho ediciones en total durante el siglo XVII⁹. La más difundida fue realizada por Jean Chapelain, el poeta y erudito protegido por Richelieu que brilló en la corte de Luis XIV. Es verdad que Chapelain, un poco por razones políticas y otro poco por sus convicciones clasicistas, asumió en su madurez una actitud muy crítica frente a la literatura española que había traducido en su juventud. Pero un grupo de escritores franceses no aceptó aquella postura, y continuó demostrando entusiasmo por las características de la literatura que venía del otro lado de los Pirineos (Colomer, 1991). Por lo tanto, la traducción de Le Sage del *Guzmán* mencionada más arriba, vino a inscribirse en una continuada tradición lectora, con las adaptaciones, por supuesto, propias del gusto del siglo XVIII. Y respecto a la historia intercalada de *Ozmín y Daraja*, hay que señalar que a pesar de las supresiones y modificaciones que implicaron las diferentes traducciones y ediciones de la obra de Mateo Alemán, ésta fue el eficiente vehículo de su transmisión.

Entre la novela picaresca de umbrales del siglo XVII y los libretistas de obras musicales del XVIII, nos encontramos evidentemente, con un período de más de un siglo sin testimonios, que no permite describir por ahora, los procesos de transformación. Pero lo que sí es posible, por medio del análisis y la comparación de los dos discursos, es formular una serie de apreciaciones acerca de las características de dichas transformaciones.

Revisemos en principio, algunos aspectos de la historia de *Ozmín y Daraja*. Esta “novela morisca” se encuentra intercalada en el capítulo ocho, del primer libro de la primera parte. Para su ambientación histórica, el autor se sirvió de la *Crónica de los Reyes Católicos*, de Hernando del Pulgar, y de la primera parte de *Guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita. El amor de los protagonistas muestra semejanzas con el que narra la *Historia del Abencerraje y la hermosa Jarifa*, la obra anónima intercalada en el

⁹ Respecto a la traducción de la picaresca española en Francia véase Cross (1967).

capítulo cuarto de la *Diana* de Montemayor; y en cuanto al esquema argumental, separación de los amantes-peripecias varias-anagnórisis, es apreciable la influencia de la novela bizantina, representada en la *Historia etiópica* de Heliodoro (Mc. Grady, 1965 y 1966).

Todas estas fuentes confluyen en una trama rica en todo tipo de alternativas, donde los jóvenes de origen musulmán demuestran una devoción y una fidelidad amorosas de carácter ejemplar para los ideales cortesanos europeos, y el tema de la conversión aparece como hemos visto, relacionado con el de la libertad de conciencia¹⁰

Para algunos críticos, esta historia intercalada opone a la visión degradada de la sociedad que presenta la biografía del pícaro protagonista, un ámbito idealizado de nobles pasiones. Otros estudiosos consideran que los engaños urdidos por Ozmín y Daraja para poder lograr su unión, demuestran que ellos son en el fondo, tan poco veraces y confiables como cualquiera de los personajes oscuros descritos por Guzmán. Por mi parte, considero al respecto, que no puede dejarse de lado el telón de fondo que representa la concepción del amor cortesano. Desde esta perspectiva, tales engaños no solo resultaban perfectamente justificados sino que provocaban admiración, pues eran estimados como pruebas de la firmeza de una pasión y de la agudeza mental que ésta despertaba en los amantes. Mentir para salvar un amor auténtico era una acción noble y digna de perdonarse, como lo ejemplifican las actitudes de la reina Isabel y de Don Luis de Padilla, quien llega a contrariar el amor de su hijo por Daraja para ayudar a Ozmín.

Es verdad que no faltan en la novelita, las amargas críticas a la sociedad, tan frecuentes en su autor. Pero aparecen dirigidas de un modo general, a diferentes grupos. A los funcionarios del estado porque viven del soborno (220), a los criados porque se dedican a la murmuración y la calumnia para poder medrar (224), a los nobles porque son hipócritas que ocultan sus malos sentimientos con la cortesía (234), a los campesinos porque actúan por resentimiento y de modo irracional (251). Estas conductas son los

¹⁰ El tema de la libertad de conciencia en las conversiones así como la condena de los excesos del “celo religioso” son preocupaciones presentes a lo largo de la literatura barroca. Citemos como ejemplo, las obras de dos autoras: *El Auto del Divino Narciso*, de Sor Juana Inés de la Cruz, y el *Coloquio del celo indiscreto*, de Sor Marcela de San Félix, la hija dramaturga de Lope de Vega (Carrizo Rueda, 1998).

verdaderos antagonistas que dificultan la unión de los enamorados, pero pertenecen a masas anónimas que se mueven en la penumbra, y no llegan a materializarse bajo la figura concreta de ninguno de los personajes. Por el contrario, la reina Isabel, Don Luis, los padres de Daraja y el segundo amo de Ozmín actúan siempre de manera noble, y de un modo u otro contribuyen a la felicidad final¹¹. En cuanto a los dos protagonistas, Daraja no solo posee una belleza extraordinaria sino que con sus dieciséis años ya demuestra discreción, donaire y una gran inteligencia. Así, durante el viaje por los dominios musulmanes:

"[la reina] recibía [gusto] en hablar con ella; porque le daba cuenta de toda la tierra por menor, como si [la doncella]fuera de más edad, y varón muy prudente por quien todo hubiera pasado (216)."

En cuanto a Ozmín es un "mancebo rico, galán, discreto y sobre todo, valiente y animoso, y cada una destas partes, dispuesta a recibir un *muḡ*, que le era bien debido (217)."

Ambos hablan perfectamente el castellano y apunta el autor: "[...] gloria de padres, que en varias lenguas y nobles ejercicios ocupan sus hijos (217)." El amor recíproco cumple con todas las premisas del ideal amoroso cortesano y está encaminado al matrimonio (217-218). Aclaro que al hablar de "amor cortesano" me atengo a la propuesta de Otis Green, respecto a que esta denominación es más apropiada que "cortés" para abarcar todas las variantes que la concepción del amor originada en la lírica provenzal atravesó a lo largo del tiempo (Green, 1969). En el caso que nos ocupa, por ejemplo, ya aparece asimilado el matrimonio, variante propia de los siglos XVI y XVII, tanto en países protestantes como católicos (Lewis, 1969; Green, 1969: 196-199; Carrizo Rueda, 1989: 132-134).

Entiendo en consecuencia, que puede subrayarse en esta novela un propósito de idealización que implica tanto actitudes de los protagonistas cristianos como de los musulmanes, con rasgos de éstos, propios de la maurofilia heredada del romancero.

¹¹ El único que recibe algunas críticas es el hijo de D. Luis, pero se limitan a su actitud arrogante (234).

Una comparación de distintos aspectos de ambos discursos

Abordaremos en las páginas siguientes, la comparación con el libreto operístico. Al hacerlo, es necesario tener en cuenta, además del hiato aún sin documentación que se abre entre la novela de Mateo Alemán y el hipotexto seguro de *El rapto* que constituye la opereta inglesa, otra escisión significativa. Esta consiste en la transformación del discurso diegético de la novela morisca en el mimético de la ópera. Uno de los aspectos propios de esta mutación es que frente a las múltiples peripecias de la novela barroca con influencias de la bizantina, el libreto de Stephanie presenta una trama lineal. Pero además, ésta responde no solo a las necesarias simplificaciones del paso de la diegésis novelística a la mímesis del *Singspiel*, sino también a la estética neoclásica. Puede apreciarse que *El rapto en el serrallo* representa a la perfección, la regla de las tres unidades dramáticas: se desarrolla entre la mañana y la medianoche de un mismo día, acontece en un espacio unitario constituido por el jardín del bajá y la playa, separados solo por un muro, y se centra en las tres etapas que conducen a los cautivos a la libertad: organización del rapto, fracaso y perdón de Selim¹².

Las acciones están guiadas al igual que en *Ozmín y Daraja*, por un amor capaz de resistir todas las pruebas. Sin embargo, mientras en la novela del siglo XVII, la única pareja de enamorados es la de los protagonistas, en *El rapto*, de acuerdo con los códigos de la ópera bufa italiana y con la influencia que en ella tuvo la Comedia del Arte, hay una segunda pareja de amantes que es la de los criados. Y ocurre que el amor de Pedrillo y Blonde no carnavalesca la relación ideal de sus patrones, como ocurría en obras del siglo XVII, sino que es el medio para establecer una perfecta oposición neoclásica entre dos actitudes ante la pasión erótica: la del Bajá y la del guardián Osmín. Así, mientras Selim ama de corazón a Constanza y la respeta, el desagradable guardián desea a Blonde y la considera un simple objeto para sus caprichos. Comparemos dos fragmentos. Dice al principio Selim, pensando en Constanza:

“Su dolor,/ sus lágrimas,/ su firmeza/ cautivan aún más mi corazón,/ y
me hacen su amor/ aún más deseable/¿Quién querría usar la fuerza /

¹² Las óperas del siglo XIX, acordes con la estética romántica, rompen con la regla de las tres unidades para expandir el transcurso del tiempo, recorrer muy variados escenarios e introducir intrigas secundarias que complican la acción principal.

contra un corazón semejante?/ No, Konstanze, no; / Selim también tiene corazón;/ también Selim conoce el amor.”¹³

Mientras que más adelante, en una agria discusión, Blonde y el guardián Osmín contrastan sus dos visiones del amor. Dice Blonde: “Con cariño y con mimos,/ con complacencia y bromas,/ se conquistan los corazones/ de las muchachas buenas/ rápidamente.”¹⁴

Y responde furioso su guardián:

“¿Cariño? ¿Mimos?/... Pero/ ¿quién diablos te ha metido/ esas tonterías en la cabeza?/ Aquí estamos en Turquía/ y las cosas van de otro modo./ ¡Yo soy el señor y tú la esclava...”¹⁵

Puede comprobarse que en la oposición entre la actitud de Selim y la del guardián Osmín, no solo se juegan dos actitudes ante la mujer sino también otras cuestiones. Ocurre que a la afirmación de Osmín respecto a que en Turquía, Blonde debe ser su esclava, la joven responde: "Yo soy una inglesa/ nacida libre/ y desafío/ a quien quiera/ obligarme a algo (Acto 2)¹⁶." La nacionalidad de Blonde y su orgullosa afirmación es una huella del hipotexto de Londres. Ya al principio de esta discusión, ha dicho: "Con las muchachas europeas no se trata tan a la ligera" (Acto 2)¹⁷. La oposición entre la forma en que los dos hombres viven su pasión revela la oposición entre dos concepciones de la mujer, pero además, en el trasfondo se instaura una oposición mayor que es Turquía/Europa.

¹³ Ihr Schmerz, ihre/ Tränen, ihre Standhaftigkeit / bezaubern mein Herz/ immer mehr,/ Wer wollte gegen ein solches / Herz Gewalt brauchen? / Nein, Konstanze, nein / auch Selim hat ein Herz, / auch Selim kennt Liebe!(Stephanie, 60)

¹⁴ “Durch Zärtlichkeit und/ Schmeicheln, / Gefälligkeit und Scherzen / Erobert man die Herzen / Der guten Mädchen leicht” (Stephanie, 69).

¹⁵“ [...]Zärtlichkeit?/ Schmeicheln? /[...]Wer Teufel, hat dir/ das Zeug in Kopf gesetzt? / Hier sind wir in der Türkei /[...]Ich dein Herr, du meine Sklavin[...]"(Stephanie, 69).

¹⁶ “Ich bin eine Engländerin/ zur Freiheit geboren/ und trotze jedem/ der mich zu etwas zwingen will”.(Stephanie, 70).

¹⁷ “Mit europäischen Mädchen / springt man nicht so herum;” (Stephanie, 67).

Esta ópera pertenece al gusto por el exotismo de Turquía que se desarrolla en los países de habla germánica durante el siglo XVIII, particularmente en Austria, cuando los turcos habían dejado de ser un enemigo bélico. Podría tratarse por lo tanto, de una nueva similitud con la novela de Mateo Alemán, ya que ésta es una representante de la maurofilia que se relaciona con una situación similar en España. Sin embargo, la comparación de ambas obras muestra una diferencia. Hemos visto que la *Historia de Ozmín y Daraja* idealiza a los personajes principales, sean cristianos o musulmanes. Pero en el libreto operístico, al amor ideal de la pareja protagonista se suman las conductas filantrópicas defendidas por la Ilustración, ejemplarizadas en un europeo como Selim, convertido al Islam, pero europeo al fin. El único personaje turco que es el guardián, es mostrado como alguien cruel, grosero, sin principios -recordemos que bebe vino contrariando los preceptos de su religión-, y sin ningún respeto por la mujer. Podría decirse que es la figura del "mal salvaje" dentro del imaginario ilustrado. No hay por lo tanto, enaltecimiento literario del antiguo enemigo sino simplemente, gusto por el ambiente exótico que representa.

En este caso, se aprecia que la estética neoclásica puede mostrarse menos accesible a la aceptación del "otro" que la del Barroco. Considero necesario tenerlo en cuenta porque Wardropper señalaba hace algunos años, que entre los críticos hispanohablantes existía cierta tendencia a mirar con recelo gran parte de su herencia barroca, por relacionarla con el absolutismo y el fanatismo, pero que las investigaciones estaban demostrando que muchos aspectos de esta postura debían ser revisados (1983, 33-35). Por eso, aunque aquella situación se ha ido modificando, no está de más destacar los casos en que una obra barroca demuestra actitudes más matizadas frente a otras más rígidas de la Ilustración. De lo que se trata es de evitar interpretaciones simplificadas y monocentristas de determinado período para atender a la plurivocidad producida por la multitud de autores y de textos concretos (Carrizo Rueda, 1999).

Reflexiones a modo de conclusión

La conclusión central de estas páginas es que la extraordinaria ópera mozartiana no solo ocupa un lugar fundamental en la historia del género, como siempre se ha destacado, sino que musicaliza además, un libreto simple solo en apariencia, pues en él afluye una intrincada transmisión literaria. A mi

juicio, *El rapto en el serrallo* revive en su esquema básico, los antiguos motivos incorporados a la tradición europea por la historia medieval de *Flores y Blancaflor*. Pero lo hace a través de un argumento en el que considero que se comprueba como “hipotexto”, una historia “morisca” intercalada en una novela picaresca española de umbrales del siglo XVII. Un hiato de casi 200 años da lugar a formular conjeturas como las que se han expuesto sobre la probable intervención de Le Sage. Y finalmente, las influencias de otros textos, la estética neoclásica, la ética proclamada por los ilustrados y la situación histórica de Austria con su enemigo secular, Turquía, intervienen para generar un discurso que promueve distintos temas de reflexión.

Uno de ellos es la posibilidad de continuar rastreando en otros países europeos, en pleno auge del neoclasicismo, diversas influencias de la literatura barroca en general y de la española de ese período, en particular. Dichos aspectos pueden no ser visibles a primera vista por haberse ido transformando hasta aparecer ya asimilados por nuevas situaciones históricas y nuevas normas éticas y estéticas. Un segundo tema de reflexión es que las transformaciones de cuño neoclásico no resultan equiparables sin más, con una mayor apertura de tolerancia, benevolencia y respeto hacia "el otro" que la Ilustración supuestamente representaría respecto al Barroco. El análisis del discurso de una obra neoclásica puede develar contradicciones entre los valores proclamados y una construcción maniquea de los personajes y las peripecias, mientras que las aspiraciones de la teoría barroca a la *coincidentia oppositorum* es posible que introduzcan mayor elasticidad para incluir en un discurso las complejidades de la “otredad”¹⁸. Los períodos más racionalistas ya no pueden ser considerados sin más, un giro progresista de 180°.

El tercer punto a reflexionar es que de algún modo, puede trazarse un paralelo entre la difusión a través de la ópera de la herencia legada por la literatura, sobre todo durante el siglo XIX, con la que luego se ha producido por mediación de los argumentos cinematográficos a partir del siglo XX. Es verdad que en los guiones de cine y en los libretos operísticos, suelen criticarse las alteraciones que introducen en sus fuentes literarias. Pero en primer lugar, hay que tomar en cuenta las características formales que

¹⁸ Un ejemplo del campo operístico es *Armide* de Jean-Baptiste Lully, sobre libreto de Philippe Quinault, donde la hechicera Armida es capaz de trocar su enorme odio por los cruzados y en particular, por el caballero Reinaldo, en un auténtico amor por éste.

diferencian a los tres tipos de discurso, así como la presión que ejercen los cambios de los contextos históricos, tanto en la producción como en la recepción de los textos. Asimismo, no es posible ignorar ese extraordinario poder de difusión, capaz de instalar personajes, sucesos, situaciones y simbolismos en el imaginario de un círculo de receptores muchísimo más amplio que el propio de las obras originales. Y existen también, aunque no son muchos, los casos en los que el guión o el libreto mejoran el intertexto, y consagran la nueva obra dentro del canon artístico. Es el caso de *El rey se divierte* de Víctor Hugo, obra poco recordable, que se benefició notablemente con las modificaciones del libreto de Piave para *Rigoletto* de Giuseppe Verdi.

La comparación de hipotextos literarios con las transformaciones que dieron lugar a libretos operísticos, es una manera pues, de abordar las características, las causas y los resultados de procesos a través de los cuales, lo que llamamos "literatura" alcanzó modalidades de supervivencia que han continuado influyendo por diferentes vías en la historia cultural. Al lado de la ópera, muchas otras formas musicales que han estado o están entreveradas con lo literario, deben volver a encontrar el sitio necesario para poder conocer tanto los modos de interrelación como todas las consecuencias de ellos derivadas. El comparatismo está restaurando caminos más laberínticos, más inciertos pero mucho más granados en potencialidades.

* * *

BIBLIOGRAFIA

BARANDA, Nieves

1991-1992 "Los problemas de la historia medieval de Flores y Blancaflor", *Dicenda*, X, pp. 21-39.

BATTAFARANO, Italo - TARAVACCI, Pietro, eds.

1989 *Il picaro nella cultura europea*, Trento, Luigi Reverdito.
CIORANESCU, Alexander (1983) *Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Ginebra, Droz.

CARRIZO RUEDA, Sofía M.

1989 *Las transformaciones en la poesía de Garcilaso de la Vega*, Kassel, Edition Reichenber

CARRIZO RUEDA, Sofía M. (cont.)

- 1998 "Mitos aztecas y grecolatinos en la *coincidentia* barroca de Sor Juana Inés". *Actas de las IX Jornadas de Estudios Clásicos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina, pp. 59-64.
- 1999 "La generación del 98 y los fantasmas del Barroco cien años después". *El Hispanismo al final del milenio*, Actas del V Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas, Córdoba, Editorial Comunicarte, vol. I, pp. 381-389.

COLOMER, José Luis

- 1991 "España o la barbarie: Jean Chapelain, traductor y crítico de la literatura española." En, Lafarga Maduell, Francisco.- Donaire Fernández. Ma. Luisa, coords., *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Servicio de publicaciones, 603-612.

CROSS, Edmond

- 1967 *Protée et le gueux. Recherches sur les origines et la nature du recit picaresque dans "Guzmán de Alfarache"*. Paris, Didier.

GENETTE, Gerard

- 1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- GREEN, Otis, H. (1969), "Amor cortesano", *España y la tradición occidental*, Madrid, Gredos, vol I, caps. 3, 4 y 5.

GREIMAS, A. J.

- 1971 *Semántica estructural*, Madrid, Gredos..

LEWIS, C. S.

- 1969 "La reina de las Hadas", *La Alegoría del Amor*. Buenos Aires, Eudeba, trad. Delia Sampietro, pp. 259-316.

MÁRQUEZ, Miguel

- 2002 "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica", *Exemplaria*, N| 6, 251-256. También está disponible en la red.

MC GRADY, Donald

- 1965 "Consideraciones sobre *Ozmín y Daraja* de Mateo Alemán",

- Revista de Filología Española, XLVIII, 283-293.
1966 "Heliodorus' influence on Mateo Alemán", *Hispanic Review*,
XXXIV, pp. 49-53.

MICÓ, José María, ed.

- 1997 Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra.

STEPHANIE, Gottlieb

- 1984 Libreto de *El rapto en el serrallo. Die Entführung aus dem Serail*,
Versión bilingüe. Traducción, estudio y comentarios, Roger Alié,
Barcelona, Ediciones Daimon-Manuel Tamayo.

WARDROPPER, Bruce

- 1983 "Temas y problemas del Barroco español", Rico, Francisco, editor,
Historia y Crítica de la Literatura Española, Siglos de Oro:
Barroco, Barcelona Crítica, vol. III, pp. 5-35.

* * *

Sofía M. Carrizo Rueda. Obtuvo el título de "Licenciada en Letras" en la Facultad de Letras de la UCA, con Diploma de Honor, y el de "Doctora en Filosofía y Letras" en la Universidad Complutense de Madrid, con la calificación de "Sobresaliente cum laude".

Actualmente es Profesora Titular Ordinaria de "Teoría y Análisis del Discurso Literario", en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA e Investigadora Principal del CONICET,

Ha publicado tres libros y alrededor de 100 artículos sobre Literatura Española de la Edad Media, del Siglo de Oro y Colonial Hispanoamericana. Se ha especializado particularmente, en el género "relato de viajes".

Desde 1999 hasta 2006 ha sido Directora del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA. Actualmente, es coordinadora de la Comisión de Doctorado de dicha Facultad y dirige en la misma, desde 1999, la revista *LETRAS*.

MICROTONOS EN EL VIOLONCHELO: ALGUNAS SOLUCIONES POSIBLES AL PROBLEMA DE SU INTERPRETACIÓN

MARTÍN DEVOTO

Resumen

Las dificultades inherentes a la interpretación de microintervalos en el violonchelo remiten a la afinación justa y a comportamientos propios de los instrumentos de cuerda para lograr una adaptación exitosa a diferentes contextos sonoros. Se analizarán pasajes de distintas piezas para observar tales comportamientos y delinear la mecánica inherente a esa adaptación. Otros ejemplos mostrarán que nuevas estéticas derivaron en diferentes roles del sistema de alturas dentro de una obra musical, aportando nuevas maneras de operar desde los mecanismos tradicionales.

Palabras clave: microtonalismo - afinación justa - violoncello - cents – altura.

Abstract

Problems regarding microtonal interpretation on the cello refer to just intonation and string instruments' traditional procedures to accomplish a successful adaptation to different surroundings. Different examples are given as the starting point to observe closely those procedures and analyze the mechanics of this adaptation. Other passages will show that new aesthetics resulted in different functions for pitch within a musical work, providing new ways of action for traditional procedures.

Key words: microtonalism - just intonation - violoncello - cents – pitch.

* * *

De presencia milenaria en Oriente, los microtonos¹ fueron introducidos en Grecia en tiempos míticos y luego, en el Siglo IV a. C. enmarcados teóricamente por Aristoxeno dentro del *genos enharmónico*. Su desvanecimiento posterior “es un hecho distintivo y fundamental de la música de Occidente”², a partir del cual puede constatarse un prolongado proceso de ‘purificación’ de la materia sonora³. Sin embargo los microtonos subsistieron subterráneamente en la música folklórica griega y de numerosos pueblos de Occidente. Algunos compositores de principios del Siglo XX volvieron a los microintervalos, pero ya desde una óptica distinta: veían en ellos una rica fuente desde donde obtener nuevos materiales sonoros. Unos, como Julián Carrillo, desde una postura absolutamente autónoma, empírica y cartesiana, llegando a plantear una “revolución musical”⁴, que incluía un nuevo sistema de escritura⁵. Otros, como Alois Hába, desde la continuación de la tradición europea y las técnicas compositivas en uso (‘modernas’, en ese entonces). Y por último como Harry Partch, rechazando de plano la práctica musical europea, planteando una actitud radicalmente nueva hacia la música, que implicó fabricar originalísimos instrumentos con sus propias manos, basados en una escala⁶ que incluía sólo relaciones interválicas ‘puras’, es decir, presentes entre grados de la escala de los armónicos, reconociendo como válida únicamente a la ‘afinación justa’. A partir de estos y otros pioneros cada vez más compositores incorporaron microtonos en sus obras, hasta observarse su presencia generalizada en nuestros días.

La ejecución de microtonos en instrumentos de cuerda planteó novedosos problemas entonces. Muchos de ellos guardan vigencia actualmente y se van a considerar en este escrito a través de algunos ejemplos prácticos. Antes de adentrarnos en los mismos conviene tener presente cómo funciona un instrumento de cuerda en relación a las dificultades que plantea una afinación efectiva. Una sentencia, que de tan repetida no deja de ser cierta, asevera: “los instrumentos de cuerda suelen adaptar su afinación al contexto”. Pero también es pertinente preguntarse

¹ Se trata, sin duda, de un término poco preciso. En este escrito está referido cualquier intervalo musical que requiera alguna notación diferente de la tradicional en uso.

² SALAZAR, A., 1954:395.

³ Que va a culminar en la adopción práctica y definitiva del temperamento igual.

⁴ La Revolución Musical del Sonido 13. CARRILLO, J., 1930:8.

⁵ Basado en números, siempre en pos de la mayor exactitud posible.

⁶ Su conocida escala de 43 sonidos (por octava).

cómo está conformado dicho contexto, a partir de cuáles mecanismos o criterios se produce esa adaptación, cuáles son sus comportamientos inherentes, y por qué los mismos pueden funcionar hasta antagónicamente en circunstancias diferentes. Sin entrar en demasiados detalles, podemos decir que los instrumentos de cuerda se mueven entre dos referencias físicas: un entorno sonoro exterior y su propio campo armónico. Una tercera referencia importante es la representación que tenemos en nuestra mente de cada intervalo como categoría en sí, la *Tonvorstellung*, que remite siempre a intervalos justos⁷. El intérprete se maneja entre estas tres referencias, siguiendo innumerables ‘pistas acústicas’, sin tener demasiada conciencia de “la aritmética que realiza⁸”, siempre en función de un criterio de efectividad del discurso musical. Podemos a partir de aquí esquematizar cuatro comportamientos básicos: ‘afinación armónica’, ‘afinación melódica’, ‘afinación correctiva’ y ‘afinación colorística o tímbrica’⁹. Conviene aclarar que estos comportamientos interactúan constantemente y se ‘cuelan’ dentro del marco teórico del temperamento igual, aunque tienden a emparejarse en circunstancias de consistente predominio acústico del mismo.

Desde este mínimo marco dado analizaremos los anunciados ejemplos de escritura microtonal, a través de los cuales pueden observarse nuevas y viejas interacciones entre lo que el compositor escribe en la partitura, la tradición en la que se enmarca toda lectura, las decisiones implícitas en la ejecución y el sonido que en definitiva se escucha.

Una escala de armónicos sobre *Re*

⁷ Cf. HASEGAWA, R., 2006:265-266 si se desea una explicación más completa. También ROEDERER, J. G., 1997: 197.

⁸ BENADE, A., 1990:296.

⁹ Para un desarrollo de estos conceptos Cf. KANNO, M., 2003: 37. Son términos muy presentes en distintas y añosas tradiciones interpretativas, aunque a veces mencionados con otras palabras. Se optó por seguir básicamente las denominaciones de Fyk citadas por Kanno. La referencia bibliográfica dada en el artículo es: FYK, Janina. 1995, *Melodic Intonation, Psychoacoustics, and the Violin*. Zielona Góra, Polonia: Organon.

Ejemplo 1



Si bien esta escala se presenta como herramienta de análisis para el primer ejemplo, conviene detenerse y reflexionar sobre distintas derivaciones de la ‘aparentemente inocente’ transcripción de una escala de armónicos. Lo primero que quizá llame la atención sea el *Fa#*. Se trata de un sonido apreciablemente más bajo (14 cents)¹⁰ respecto de su homólogo igualmente temperado. Con la escala pitagórica la diferencia es aún mayor (21 cents). En términos microtonalistas algo así como un catorceavo y un décimo de tono respectivamente. No se recurre a ninguna grafía distintiva porque en rigor la nota se corresponde con una tercera mayor justa: es la coincidencia de este parcial con el cuarto de la fundamental lo que permite ser preciso en la apreciación de dicho intervalo. Se trata entonces de diferencias incluidas dentro de los márgenes habituales del sistema diatónico, aunque algunos músicos quizá demasiado acostumbrados al temperamento igual consideren este parcial como ‘bajo’. En cambio conviene recurrir a un microtono para distinguir al armónico 7. Da una denominada ‘consonancia natural de séptima’, o ‘séptima natural’, 31 cents (aproximadamente un sexto de tono) más baja que su homóloga menor igualmente temperada: ya son diferencias que exceden los márgenes antes mencionados.

Los armónicos 8, 9, 10 y 11 requieren especial atención. *A priori* puede parecer que se trata de una sucesión de tres tonos, lo que es imposible en la escala de los armónicos: esta escala parte de una frecuencia fundamental y la frecuencia de cada grado se corresponde con el producto de la propia de la fundamental por un número natural, resultando entonces

¹⁰ N.B.: Se están redondeando todos los valores a números naturales.

un estrechamiento constante del intervalo entre cada grado¹¹. En pos de una mejor visualización es útil expresar los intervalos numéricamente, ya que de hecho son una razón entre frecuencias. En la escala de los armónicos, esa razón está dada por los componentes que queremos examinar. Es decir, la razón entre la fundamental y el armónico 2 es 2:1 (una octava), entre el 4 y el 5 es 5:4 (una tercera mayor justa). Volviendo a los parciales mencionados, las relaciones entre ellos son 8:9, 9:10 y 10:11. Los dos primeros se corresponden con los dos tipos de tono que encontramos en una escala justa, que, dicho sea de paso, son logrados con notable naturalidad en los instrumentos de cuerda: partiendo de una cuerda grave al aire, por ejemplo, *Sol*, basta con ubicar el *Si* como una tercera mayor justa. El *La* se ubica intuitivamente donde haga vibrar su cuerda homónima por simpatía. Como vemos, esta escala y la afinación justa guardan estrechas relaciones entre sí, no sólo a nivel del armónico 5. Continuando, la relación 10:11 ya no puede ser considerada un tono, es demasiado estrecha. ¿Por qué está escrito el *Sol* con el sostenido entre paréntesis? Está separado de su homólogo igualmente temperado por 49 cents: debería corresponder una grafía de cuarto de tono. En teoría. Esta diferencia de 49 cents surge de un modelo matemático. Pero, al tocar el armónico 11 en un violonchelo, la sensación al escucharlo lo acerca más al sostenido que al cuarto. Se trata de un sostenido más bajo todavía que en el armónico 5, de ahí el paréntesis. Hay motivos acústicos para la diferencia mencionada respecto del modelo 'matemático', propio de un dispositivo armónicamente puro. No es el caso de los instrumentos musicales. Todos presentan su dosis de inarmonicidad. En los instrumentos de cuerda comienza a ser notoria a partir de este armónico¹². En el piano las diferencias son sensiblemente mayores: medio tono a nivel del parcial 15¹³, por ejemplo, lo que explica en gran parte su inigualable adaptabilidad al temperamento igual.

¹¹ Una buena manera de visualizar esta escala es considerar la fundamental como una cuerda, a la cual se va dividiendo sucesivamente por los números naturales. Carrillo usa esta manera de explicarla. En cada división se obtiene un fragmento de cuerda progresivamente más corto, correspondiendo un sonido cada vez más agudo, separado del anterior por un intervalo cada vez más pequeño. Se ve entonces que no es posible encontrar un intervalo igual a otro entre grados conjuntos de esta escala. Cf. CARRILLO, J., 1956:3. El gráfico provisto permite una clara visualización de conjunto desde este punto de vista. Cf. Figura 1.

¹² No sólo en función del coeficiente de rigidez de la cuerda. Factores ligados a la emisión pueden ser más preponderantes.

¹³ Cf. PIERCE, J., 1985:172.

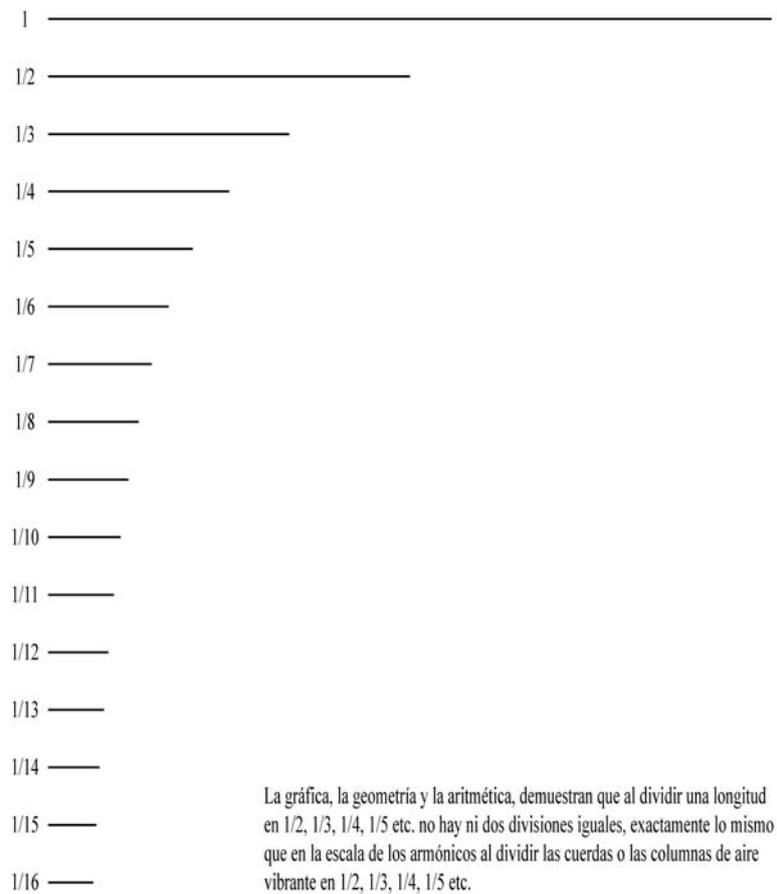
Una situación análoga puede observarse entre los armónicos 15 y 22, ahora respecto del semitono. El primero de ellos (15:16) se corresponde con el semitono diatónico de la escala justa y la mencionada escala del *tono medio* ampliada. El tercero (17:18) es prácticamente un semitono igualmente temperado: 99 cents. De ahí en más se tratan de semitonos cada vez más estrechos. Esta estrechez creciente es la que guió la grafía. Para visualizar las relaciones de octava, los armónicos pares conservaron el signo de sus homólogos impares en relación de octava, haciendo caso omiso a la inarmonicidad propia del instrumento, como sucede por ejemplo con el parcial 28. Otro detalle a tener en cuenta es la aparición del primer cuarto de tono. Algunos autores lo dan en el parcial 23. En rigor se trata de una distancia grande: 77 cents, en otros términos, tres octavos de tono. El parcial 31 es el primero en dividir un semitono diatónico. Su distancia con el 32 nos da 55 cents. La mejor aproximación a un ‘cuarto de tono igualmente temperado’ va a estar en torno al parcial 35¹⁴.

En conclusión, nuevos problemas surgen en la escritura de esta escala desde la perspectiva de pequeñas fracciones del semitono. Como toda escritura musical, la de esta escala implica un compromiso: entre la práctica musical clásica, claridad en la visualización de relaciones sonoras y su exactitud, teniendo en cuenta el instrumento, siempre en la medida de lo posible. Por supuesto que hay otras escrituras perfectamente válidas. Lo que no se debe perder de vista es que todas implican un compromiso, un mayor o menor grado de redondeo, muchas veces sujeto a la realidad de la práctica musical. Es el tipo de redondeo que jamás admitió como válido Carrillo. En sus *Dos Leyes de física musical*, analiza detalladamente, marcando sucesivas inexactitudes, cómo presentaron esta escala los teóricos más renombrados para concluir: “...esos sonidos misteriosos no se pueden marcar exactamente con tonos ni semitonos, ni siquiera con tercios de tono, ni cuartos, quintos, sextos, etc.;...”¹⁵ Al principio de dicho libro se ubica el gráfico antes mencionado, que tenemos a continuación.

¹⁴ Una tabla analizando las posibilidades interválicas hasta el armónico 21 se puede encontrar en HASEGAWA, R., 2006:267-269.

¹⁵ CARRILLO, J., 1956:96.

Figura 1



CARRILLO, J. *Dos leyes de física musical*. 1956, México: el autor, p. 3.

***Ischigualasto*, de Carmelo Saitta**

Ejemplo 2. Un fragmento de *Ischigualasto*, de Carmelo Saitta.



SAITTA, Carmelo. *Ischigualasto*. 2002, Buenos Aires: el autor, cc. 31-40. ©

Gentileza del autor.

Esta obra es un buen paradigma del uso de la afinación justa. Su sistema de alturas está construido en base a relaciones microtonales dentro de la escala de los armónicos. Concebida en principio como un estudio sobre el *portamento*, la idea inicial del compositor era que la melodía, siempre sobre la primera cuerda, se toque utilizando sólo un dedo, “una forma muy natural de tocar los instrumentos de cuerda”¹⁶. Posteriormente decidió recurrir a digitaciones, favoreciendo la claridad del discurso melódico. El *portamento* sobrevivió a través de la indicación de “no levantar el dedo de la primera cuerda”¹⁷ lo que sigue manteniendo audibles los cambios de posición, quedando a criterio del intérprete marcarlos en algunos lugares recurriendo al *portamento*.

La melodía está basada en una escala de 7 sonidos, todos armónicos naturales de *Re* traspuestos a la misma octava. De este modo funciona cada uno como un grado diatónico. La segunda cuerda al aire (también *Re*) presente a lo largo de toda la pieza, brinda un pedal constante, que cobra vida en momentos de ausencia de la melodía. Una pequeña sordina de goma actúa sólo sobre la segunda cuerda, dejando el sonido normal sobre la primera. Se obtiene así una apreciable diferencia tímbrica entre ambas

¹⁶ KNOX, Garth. Comentando su obra *Viola Spaces*, Buenos Aires, Auditorio de la Fundación Proa, 15 de octubre de 2009.

¹⁷ SAITTA, C., 2002:1 (nota al pie)

cuerdas. Se trata de una obra absolutamente tonal, claro que desde una tradición diferente a la de las construcciones por terceras. El pedal contiene en sus parciales, aunque traspuestas, todas las alturas de la melodía. Esta referencia constante permite ubicar las notas con justeza: como estudio conviene tocar los armónicos sobre el *re* al aire, y, una vez identificados su interpretación se vuelve naturalmente precisa. En el ejemplo siguiente se puede comparar la escritura elegida aquí para presentar la escala de los armónicos y la elegida por el compositor para su pieza.

Ejemplo 3. Escala básica de *Ischigualasto*, de Carmelo Saitta.

Notación de acuerdo a la escala ejemplificada



Notación del compositor



En la pieza la escala está redondeada a una escritura por cuartos de tono. Y, como se vio antes, el modelo seguido en este texto para transcribir la escala de los armónicos acusa otro tipo de redondeo. De ahí las diferencias. En el contexto de esta pieza, la escritura utilizada por Saitta es mucho más efectiva: se logra de esta manera plasmar en la partitura el diatonismo propio de esta escala, cuya complejidad es sólo aparente, surgida más bien de las limitaciones de nuestro sistema de escritura. El intérprete necesita saber simplemente a qué armónico refiere cada nota. Saber si, encorsetados en el sistema temperado los intervalos son de siete octavos de tono (redondeando en 2 cents la relación matemática 21:19) u otra fracción del tono puede ayudar, pero en los hechos es irrelevante.

Otro detalle que surge de la comparación es lo que sucede con el *Sol*: ¿hay que subirlo o hay que bajarlo? La intención del compositor es hacer saber que ese sonido está ‘alrededor’ del *Sol*. Para saber realmente qué hacer hay que escuchar el contexto, como siempre. El mismo incluye la sordina de goma, que modifica la armonicidad del *Re*, dejando intacta la del *La*. Estas diferencias pueden ser potenciadas o atenuadas por la ubicación

de la sordina: pegada al puente casi no actúa, más cerca del ‘punto normal de contacto del arco’ puede ahogar completamente la cuerda. Se debe entonces encontrar un punto. Y suele suceder que ese *Sol*, estamos hablando de un armónico 21, quede muy afectado por estos cambios. Suele ocurrir incluso que esté completamente apagado. Lo que refuerza aún más el acierto del compositor de aplicar un redondeo considerable en la escritura.

Un buen ejercicio puede ser imaginarse cómo transcribirían esta pieza distintos pioneros del microtonalismo. Carrillo, mediante su sistema numérico de escritura, hubiera quizá recurrido a la menor división posible del tono, buscando la mayor precisión posible. De todos modos, se vio que un redondeo mínimo es inevitable¹⁸.

Alois Hába tenía claro que la entonación de microtonos en los instrumentos de cuerda “...ofrece naturalmente vacilaciones y valores aproximativos, como pasa también en el sistema semitonal.”¹⁹ Podríamos deducir que hubiese recurrido a la misma escritura, quizá utilizando hasta doceavos de tono, dejando en manos del intérprete las pequeñas fluctuaciones necesarias para ajustarse a los parciales del pedal.

Harry Partch experimentó distintas formas de escritura hasta adoptar una definitiva en la década de 1940²⁰, que consistió, para las partes de un cantante, en una escritura aproximativa sobre el pentagrama original, agregando la fracción correspondiente a la altura exacta. Algunos de los intervalos de *Ischigualasto* están fuera de las escalas utilizadas por Partch, pero pueden escribirse de todos modos mediante su sistema dando las alturas precisas. Alcanza simplemente con agregar una fracción en cada nota. Trasladando la tónica (1/1) sobre *re*, tenemos la escala 1/1, 9/8, 19/16, 21/16, 11/8, 13/8, 7/4 y 1/1. Notación muy similar a la que se ha usado al mostrar la escala, en la que hemos prescindido de los denominadores porque todos refieren a la tónica²¹.

¹⁸ Cf. CARRILLO, J., 1956:96. Se debe aclarar que muchas de sus piezas las publicó en notación tradicional, recurriendo a símbolos para cuartos y octavos de tono. Cf. WIEDECKER, J., 1993:63. De modo que también podemos considerar la notación tradicional en este ejercicio.

¹⁹ HÁBA, A., 1984:162.

²⁰ Cf. GILMORE, B., 2003:19-21. Hay además un fragmento mostrando la escritura que utilizó en su primera etapa.

²¹ No así en la escala de 43 sonidos de Harry Partch. Por eso debe recurrir a los denominadores, ya que utiliza en principio todos los intervalos que se producen entre todos los armónicos de la escala dentro de un límite, que fijó arbitrariamente

Ya saliendo de los pioneros del microtonalismo, se puede encontrar una situación semejante en la *Sonata para viola* (1991-1994) de György Ligeti, un compositor que recurrió en sus obras de muy distintas maneras a los microtonos. En el primer movimiento el compositor húngaro recurre a tres tipos de flechas, indicando desviaciones de las notas igualmente temperadas respecto de los armónicos 5, 7 y 11 sobre *Fa*. Se trata entonces de microtonos ligados a la afinación justa. Podemos imaginarnos cuánto favorecerían la interpretación de este movimiento resonancias provistas por una hipotética quinta cuerda, o sea, un *Fa* por debajo del *Do*.

Este tipo de afinación entra en juego también al momento de interpretar piezas de compositores espectralistas, pero en este caso la situación es más compleja. En general estos compositores establecen un espectro de base, sobre el cual se aplican desviaciones o transformaciones. Se deduce de esto dos comportamientos: la afinación justa en el contexto del espectro base, y una melódica o colorística aplicada en el sentido de las desviaciones. En las referencias previas a la partitura de *Périodes*, Grisey da indicaciones detalladas concernientes a la afinación justa de intervalos en relación a la escala de los armónicos sobre *Mi* (*Sol#* levemente más bajo, por ejemplo, lo que transluce un marco de referencia más bien ligado al temperamento igual) pidiendo un especial cuidado en la afinación de los intervalos para aproximarse a la realidad acústica²². Los intérpretes necesitan entonces tener bien claro el marco de referencia, y cómo deben actuar en relación al mismo. Pero no es así de sencillo. Las transformaciones presentan otro tipo de problemas al ‘ampliar’ o al ‘estrechar’ un espectro, tal como sucede en *Vortex temporum*. No se trata de una simple desviación: hay además que mantener una relación en las mismas. Se hace necesaria una mayor precisión en la escritura (Grisey recurre a sextos y octavos de tono), aunque sigue siendo inevitable un redondeo²³. A su vez, la realidad acústica propiamente dicha es ya una transformación, surgida de aplicar el sistema sobre instrumentos que proveen sonidos complejos y con una mínima inarmonicidad. Teniendo en cuenta esto, aparece como completamente lógica la transformación de un

en el armónico 11. Quedaban de esta manera unos huecos, que completó utilizando algunos de estos intervalos sobre las alturas ya obtenidas. En relación a *Ischigualasto*, hay alturas que están incluidas en esta escala: 1/1, 9/8, 11/8 y 7/4, quedan fuera las restantes.

²² GRISEY, G., 1974: *Notes pour l'exécution*.

²³ Que puede traer consecuencias no deseadas, como invertir incluso la relación de tamaño entre dos intervalos. Cf. HASEGAWA, R., 2006:268.

espectro en el mismo sentido que se van abriendo los parciales de un piano, como sucede en *Vortex temporum*. De todos modos los procedimientos que pueden ser clarísimos aplicados sobre sinusoides no resultan tan evidentes tratándose de música instrumental. Entonces, vemos que no se trata solamente de ‘recorrir a’ o ‘desviarse de’ una afinación justa de referencia. Quien interpreta estas piezas debe también estar al tanto de los sistemas de altura aplicados y las realidades acústicas sobre las cuales actúan²⁴.

Orion, de Toru Takemitsu

Ejemplo 4. Cuartos de tono interactuando con un piano.

The image shows a musical score for a cello and piano. The cello part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The score is in 8/8 time, with a tempo marking of 'a tempo'. The key signature is one flat (B-flat). The score is divided into two measures. The first measure is marked 'a tempo' and 'p cresc.'. The second measure is marked 'poco retenu.' and 'p'. The piano part includes markings for 'mute', 'Pizz.', 'ord.', and 'p'. The score is annotated with '8 (3+3+2)' and '12/8' in the first measure, and '8' in the second measure. The piano part features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, and a 'glissando' effect in the second measure.

TAKEMITSU, Toru. *Orion*. 1984, Tokio:Schott, p 7 s 2. © 1984, Schott Music Co. Ltd., Tokyo. Gentileza de la editorial.

Este ejemplo muestra cómo los microtonos pueden interactuar perfectamente en un dúo para violonchelo y piano, un marco propio del temperamento igual. El segundo compás surge sobre una resonancia muy presente, disparada por las notas del piano como un *levare* al mismo. Se puede ver claramente que esta resonancia actúa como un ‘espectro enriquecido’ de *Sol*. El *Fa* bajo del violonchelo entra a través de un *glissando* y un regulador *dal niente*, enmascarado además por el acento del piano, como intentando imperceptiblemente formar parte del mismo

²⁴ Hasegawa ofrece un esclarecedor análisis, a través de la *Tonvorstellung*, de las interacciones entre espectros, su escritura y la realidad acústica en *Vortex temporum*. Cf. HASEGAWA, R., 2006:273-280.

espectro, para desde allí diferenciarse por medio de un *crescendo*. Todo tiende a una ‘afinación justa’, a un armónico 7 de *Sol*, que por otra parte encuentra su propia resonancia en la tercera cuerda del violonchelo. Siguiendo simplemente las indicaciones del compositor, y escuchando el entorno sonoro parece ser lo que cualquier violonchelista haría intuitivamente, sin preocuparse demasiado si el microtono que toca es exactamente la mitad entre un *Mi* y un *Fa*. Habría que preguntarse además cuál *Mi* y cuál *Fa*. Como se ve, aquí también la escritura acusa un redondeo.

En la segunda parte del compás los microtonos parecen ir en el sentido opuesto, casi en contra del entorno propuesto por el piano. Se requiere una ‘afinación colorística’ de los mismos, tendiente a destacar esta función diferente, primero inestable y luego ‘contraria’ al entorno, que es ayudada a su vez nuevamente por los reguladores y el *glissando*. El pico de tensión se encuentra en torno al *Re* alto, por lo que si se vibra (lo que es aconsejable) esta nota es conveniente pensar en ‘alejarse’ del entorno de *Re* dado por el piano más que intentar incluirse en el mismo. El *vibrato* es capaz de actuar en ambos sentidos. La tensión creada es magistralmente resuelta a través de un armónico, corrector de cualquier desvío excesivo que se pueda haber producido en el inestable pasaje anterior. Como muchos compositores asiáticos, Takemitsu maneja los microtonos con destacable naturalidad, incluso en un contexto aparentemente antagónico, como el temperamento de un piano moderno.

Intercomunicazione, de Bernd Alois Zimmermann

Dicho antagonismo es en cambio decididamente explotado en esta obra de Bernd Alois Zimmermann, para quien “el violonchelo y el piano son *eigentlich unvereinbar* [en verdad ‘inunibles’]”²⁵, por lo tanto los considera como referentes de lenguajes más bien opuestos. Los microtonos son en esta pieza un ícono del antagonismo expresado, proliferando de distintas maneras en la parte de violonchelo. Un análisis de esta pieza sería tema excluyente para un escrito, de modo que nos limitaremos aquí a extraer algunas conclusiones del uso de microtonos en algunos pasajes.

La primera parte de la obra es un largo pasaje en dobles cuerdas, que van modificándose mediante entradas alternadas. El pasaje evoluciona muy

²⁵ LICHTENFELD, M., 1980:5.

lentamente desde valores largos hasta más breves, ascendiendo en forma no lineal en el registro. El modelado de una espesa materia sonora ocupa el primer plano. La misma es sometida a transformaciones dinámicas y espectrales mediante formas de acción del arco, dando lugar a batimentos, infinidad de adicionales y diferenciales. Casi como un poliedro irregular que al rotar, primero muy lentamente, luego más rápido, pero sin adquirir demasiada velocidad debido a lo desproporcionado de su tamaño, va mostrando a través de sus distintas caras diferentes aspectos del material que lo conforma. En el ejemplo siguiente se muestran algunas de estas dobles cuerdas.

Ejemplo 5. Algunas de las dobles cuerdas de la primera sección de *Intercomunicazione*.

3~10 13~18 28~35 49~53 90~95 98~99 104~106 111

119 126 130 138 144 168 177

ZIMMERMANN, B. A., *Intercomunicazione*, 1967, Mainz:Schott, pp 5-11, cc 1-177. Los números indican los compases en los que aparecen estos intervalos. N. B.: se modificó el símbolo original para bajar tres cuartos de tono por el propio del programa de escritura musical.

Se ve que cada uno de estos intervalos presenta interacciones muy diferentes, en tanto a distintos niveles de complejidad de interrelación de sus parciales como a nivel de la relación de los mismos con el campo armónico del violonchelo. El registro usado ubica estas interacciones en un campo muy audible, para llevarlo luego al de las fundamentales, conforme se modifica el registro. La primera cuarta aumentada (cc. 3-10) resalta el espectro de la I cuerda, cuya resonancia se confunde con el intervalo. La quinta justa híbrida (cc. 13-18) que sigue actúa en sentido inverso: se simplifica la interacción de los parciales del intervalo pero los mismos mantienen una relación instigadora con las cuerdas restantes, separando

ambos espectros por la provocativa distancia de un cuarto de tono. Totalmente distinto es lo que ocurre con el tercero (cc.28-35). Si la escritura acusa un redondeo, se trata de una séptima natural, que en este caso cuenta con la total complicidad de la II cuerda contribuyendo para un claro y diáfano adicional, tanto a nivel del armónico 7 como del 14 de la fundamental. El compositor agrega *ordinario, espressivo*: hay que recurrir a la afinación justa, subiendo levemente el *do* cuarto de tono bajo.

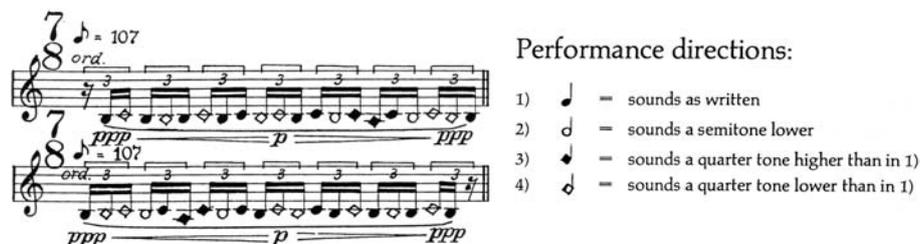
En la variada gama de intervalos que esta primer parte ofrece se encuentran muchos de los ya calificados por Alois Hába²⁶ como ‘cuarta aumentada alta’ (cc. 90-95) que crea un interesante conflicto con una quinta justa al actuar en nuestra mente la *Tonvorstellung*, ‘segunda de 1/4 de tono’ (cc. 104-106) que en ese registro produce entre 5 y 6 batimentos por segundo, ‘segunda de 5/4 de tono’, aquí escrita como ‘tercera menor baja’ (c 111) dispuesta en forma ‘cruzada’, es decir, su nota grave sobre la cuerda más aguda, quedando la nota aguda sobre la cuerda más grave, provocando un original y raramente escuchado resultado acústico. También encontramos los denominados intervalos híbridos, es decir, los propios del sistema cromático sobre sonidos en cuartos de tono (cc. 13-18; 49-53; 98-99; 119; 126 y 168; quinta justa, séptima menor, segunda menor, tercera mayor, unísono y tercera menor respectivamente), e incluso otro unísono y una quinta utilizando cuerdas al aire.

A nivel de la interpretación, los conceptos de afinación armónica y tímbrica están muy presentes en todo este pasaje. Todos estos recursos le sirven al compositor para operar los más variados cambios sobre la materia sonora simplemente recurriendo a la altura, haciendo gala de un cabal conocimiento del funcionamiento, las posibilidades y las características acústicas del violonchelo, como se observa en el resto de su literatura.

Respecto de la notación de microintervalos, un trío, *Présence*, escrito en 1961 para violín, violonchelo y piano, muestra un fugaz experimento del compositor alemán al respecto, reemplazando todas las alteraciones por distintos dibujos de las notas, como muestra el ejemplo a continuación. Surge inmediatamente la pregunta acerca de cómo escribía los armónicos: a través de la nota resultante, agregándole simplemente el signo °.

²⁶ HÁBA, A., 1984:169-170.

Ejemplo 6. Escritura utilizada por Zimmermann en *Présence*.



The image shows a musical score for two staves. The top staff is in 7/8 time with a tempo marking of ♩ = 107. It features a series of eighth notes with triplet markings. The bottom staff is in 8/8 time with a tempo marking of ♩ = 107. It features a series of eighth notes with triplet markings. Performance directions include *ord.*, *ppp*, *p*, and *ppp*. To the right of the score is a legend titled "Performance directions:" with four entries: 1) ♩ = sounds as written, 2) ♩♭ = sounds a semitone lower, 3) ♩♯ = sounds a quarter tone higher than in 1), and 4) ♩♭♯ = sounds a quarter tone lower than in 1).

ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Présence*, 1961, Mainz: Schott, p 7, 1c. antes de 'a'. Fragmento correspondiente a la parte de violín y violonchelo. © Gentileza de Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, Alemania.

En otra sección de *Intercomunicazione* el compositor utiliza recurrentemente escalas en cuartos de tono por movimiento contrario convergente y divergente, construcciones que también fueran consideradas y analizadas por Hába²⁷ en su *Neue Harmonielehre*. En el ejemplo 16 se muestran en unas de sus formas más simples.

Ejemplo 7. Escalas en cuartos de tono por movimiento contrario.



The image shows a single staff of music in bass clef. It features a series of notes with performance directions: *ord.*, *spicc. sul pont.*, *cresc.*, and *f*. Measure numbers 360, 361, 362, and 363 are indicated below the staff. The notes are grouped into measures, with a *pp subito* marking at measure 361.

ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Intercomunicazione*, 1967, Mainz:Schott, p 20, cc 360-363. © Gentileza de Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, Alemania.

Estas formaciones escalísticas son desarrolladas a través de variaciones tímbricas, transposiciones y procesos aditivos, por medio de los cuales llegan a convivir cuatro escalas por grado conjunto de cuarto de

²⁷ HÁBA, A., 1984:180-182.

tono, estructuradas en base a un punto de divergencia y dos de convergencia dentro de un mismo pasaje, como lo muestra el ejemplo.

Ejemplo 8. Distintas escalas combinadas en un mismo pasaje.



ZIMMERMANN, Bernd Alois. *Intercomunicazione*, 1967, Mainz:Schott, p 26, cc 481-483. © Gentileza de Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz, Alemania. Cada grado de cada escala aparece, con excepciones, cada cuatro sonidos, siempre en doble cuerda con el pedal (*Re*). Del primer *Mi* divergen dos escalas, cuyas notas están invertidas en su próxima aparición. La voz aguda, una escala por cuartos descendentes a partir de *La* entra antes del bajo, que asciende desde un *Si b* bajo. En el *Sol* final convergen la escala más aguda con una de las que partió desde el *Mi*, que debe saltarse un paso para llegar al unísono. A diferencia de lo que ocurre en el plano grave, donde la voz que partió en sentido descendente del *Mi* 'llega antes de tiempo', y es el bajo el que salta grados para converger en el pedal al final del pasaje.

Los compases ilustrados en el ejemplo precedente no son todavía la culminación de los procesos mencionados, que van a continuar en forma no lineal con interpolaciones, fragmentaciones, para culminar en aumentaciones, produciendo una imbricación entre estas escalas y las dobles cuerdas protagonistas de la primera parte.

A propósito de estas escalas entran en juego una vez más distintos tipos de afinación. Para visualizarlos mejor conviene remitirse a una escala cromática sonando en un contexto tonal. Dicha escala va a tener claros puntos de 'anclaje', dados por la armonía circundante, para los que va a ser necesaria una afinación armónica. Los grados continuos a los mismos requieren que se marque su direccionalidad saliente de dichos puntos: es necesaria una afinación melódica. De esta manera la escala cromática resulta en semitonos desiguales. Ya en un contexto ajeno a la tonalidad clásica, el entorno armónico cumple la misma función, proveyendo otros puntos para la afinación armónica, pero el procedimiento es básicamente el

mismo, simplemente quedan trasladadas las diferencias entre semitonos en función de un nuevo contexto armónico. Para articular una escala en cuartos de tono se procede en forma muy semejante, a través de puntos de ‘anclaje’ como referencia primaria y ejes de la escala. En torno a esto se van organizando los cuartos de tono. En las escalas de esta obra, las principales referencias están dadas por algunos intervalos que producen las escalas divergentes (especialmente las terceras, cuartas y quintas), las cuerdas al aire y sus parciales. Las notas del sistema cromático también actúan como una referencia a nivel de la memoria, pero como puntos de anclaje secundarios. Luego los cuartos de tono se organizan consecuentemente a partir de estas referencias, sea recurriendo a una afinación armónica en relación a las referencias como melódica en función de las direccionalidades. De hecho se procede de forma muy similar, a través de puntos de anclaje, al enseñar a tocar la escala diatónica a un estudiante que da sus primeros pasos en el instrumento.

Para digitar cuartos de tono básicamente hay que recurrir a posiciones más estrechas que las del sistema cromático, apareciendo por lo tanto nuevas y numerosas posibilidades de extensión. Se procede entonces de forma semejante, recurriendo a puntos fijos y utilizando extensiones o contracciones dentro de un marco constante y ‘seguro’ de referencia.

Esta forma de acción es indispensable para obras como *La nuit en tête*, del greco-francés Georges Aperghis, obra escrita utilizando completamente los 24 grados del sistema de cuartos de tono. En el ejemplo a continuación se puede apreciar un breve pasaje.

Ejemplo 9



Pragmatismo desde la escritura: el recurso a la acción.

Son numerosas las veces en que los compositores recurren al uso de cuartos de tono simplemente para marcar un desvío de los sonidos respecto del sistema temperado, lo que deja fuera todas las sutilezas de afinación mencionadas hasta aquí. Ligeti hace uso de este recurso para enmascarar un proceso armónico subyacente en el principio de su *Segundo cuarteto de cuerdas*. Otras veces este desvío tiene una función referencial a instrumentos folklóricos, cuyas alturas no encajan estrictamente dentro del clásico esquema occidental, como sucede en la *Puneña N° 2* de Alberto Ginastera, quien cita en dicha obra un tema precolombino de la región de Cuzco. Para su transcripción el compositor recurre a cuartos de tono como forma de plasmar en la partitura las alturas propias de instrumentos de viento de La Puna. Persiguiendo un fin análogo Mauricio Kagel hace uso de un recurso heterodoxo al evocar el mundo sonoro del Noroeste argentino, *sikureada* incluida, a través de una orquesta de salón. No utiliza ninguna grafía especial, simplemente indica en una nota al pie: “más bien torpe, ligeramente impuro (cuartos de tono, *portamenti!*)”²⁸.

Otra manera pragmática de utilizar microtonos sin mayores complicaciones de escritura es semejante a la utilizada por distintos pioneros a propósito del piano, entre ellos Wyschnegradsky: usar un par afinados a distancia de cuartos de tono. Ligeti, en *Ramifications* y Kagel en *Ein Brief* hacen uso de este procedimiento al conformar dos grupos de instrumentos de cuerda. Se logra una textura de 24 sonidos, con todos los instrumentistas tocando en forma ‘normal’.

Otra posibilidad más es recurrir directamente a notación analógica. Un *glissando* cualquiera, sobre el cual se articula el ritmo a través de golpes de arco es una forma fácil, clara y efectiva de lograr microtonos, como realiza Dai Fujikura en su pieza *Eternal Escape*. Como ejemplo de las posibilidades de esta técnica se brinda un compás de *Anatema III*, de Eduardo Moguillansky, en el que al *glissando* mencionado superpone muy efectivamente la articulación de la mano izquierda y un *tremolo* con el arco.

Ejemplo 10. Escritura analógica de microtonos.

²⁸ KAGEL, M., 2003:1. *Nordwesten*, del ciclo *Die Stücke der Windrose*.

trém. irreg., independiente de m.i. -----

→ S.P. repetir la fórmula, gliss.

116

ffpp

5 5 5 5 5 5

MOGUILLANSKY, E. *Anatema III*, 2002, Buenos Aires: el autor, p 33, c 116. ©

Gentileza del autor.

Este recurso es una de las mejores y más sencillas maneras que tiene un instrumentista de cuerdas para producir y escuchar pequeñas y detalladas divisiones del tono. Simplemente alcanza con realizar un *glissando* de un tono y superponerle un ritmo regular mediante un golpe de arco bien articulado. Eligiendo un *tempo* adecuado y cuidando especialmente las notas de ‘salida’ y llegada’ se puede producir de forma clara y precisa prácticamente la división que se prefiera a partir de los cuartos de tono. Para los tercios y los cuartos es preferible en cambio recurrir a digitaciones, dejando dedos libres entre notas de ‘anclaje’ conocidas y dominables. Por ejemplo, en el caso de los tercios, colocando el primer dedo sobre un *Re* y el cuarto sobre un *Mi*, algo así como usar la distancia entre los dedos de la tercera posición para tocar en la primera.

La materia sonora

Ya se ha visto cómo utilizó Zimmermann la altura para delinear mediante intervalos una exploración de la materia sonora. Numerosas obras de Giacinto Scelsi utilizan cuartos de tono en el mismo sentido, aunque dentro de un ámbito que refiere casi constantemente a un mismo unísono. Toda la música parece desarrollarse dentro de una sola nota, y la aplicación de microtonos actúa en el mismo nivel que cambios de cuerda, modos de acción del arco, cambios de *vibrato* y todo tipo de acciones, para articular de este modo un discurso casi exclusivamente en base a la anatomía de la materia sonora. Se trata aquí de una afinación colorística, de la altura como mera herramienta para operar sobre el timbre. Por contraste hay que recurrir a la afinación justa, a veces en el marco del unísono o eventualmente alguna octava o una quinta, más entendidas como una

variación espectral de la materia que como un intervalo. En cuanto a la forma de escritura, Scelsi opta por un pentagrama para cada cuerda. A priori puede parecer incómodo para la lectura, pero resulta ser una manera muy efectiva para anotar innumerables modos de acción y detalles; y también para el intérprete, quien realmente puede así visualizar por ‘dónde pasa la música’.

En *Quando stanno morendo*, Luigi Nono hace uso de un recurso mucho más radical. Un chelista con cuatro violonchelos, tres de ellos preparados con cuatro cuerdas iguales, acordadas diferentes en un ámbito que no supera el semitono, sin estar ordenadas linealmente del grave al agudo o del agudo al grave. Se pretende más bien una suerte de pedal textural, obtenido a través de dos arcos²⁹ que accionan simultáneamente sobre las cuatro cuerdas, posibilitadas de esta manera producir valores largos sobre todo el ‘acorde’. De hecho, el uso de cuartos de tono para crear densas texturas orquestales fue utilizado ampliamente en la década de 1960. *Treno (lamentación fúnebre) por las víctimas de Hiroshima*, de Krzysztof Penderecki es quizá el ejemplo más nombrado.

Batimentos

Una forma particular de acción de los microtonos sobre la materia sonora es su capacidad de modular el ritmo a través de la altura. Dicho de otro modo, utilizar en forma controlada los batimentos de un unísono mediante su afinación. Esta técnica que pretende aprovechar un ‘error’ bastante básico de la práctica musical, pero no se presenta tan fácil como parece. Lo primero a tener en cuenta es que el fenómeno físico en sí está ligado a los diferenciales. Es el diferencial que, al ir saliendo por debajo del campo audible, pasa de ser un zumbido indefinible a ser reconocido luego como una modulación rítmica de la amplitud, ya en un orden menor a los 10 Hz. Se trata entonces de la diferencia de frecuencias entre los dos sonidos de un unísono de referencia. O sea, un *La* a 440 Hz y otro *La* a 442 Hz producen batidos de 2 ciclos por segundo ($442 - 440 = 2$). Esto implica que la misma diferencia entre frecuencias, es decir, el mismo batimento, necesita distintos microintervalos para su obtención de acuerdo al registro del unísono tomado como referencia. Por ejemplo, volviendo a las dobles cuerdas de *Intercomunicazione*, la ‘segunda de cuarto de tono’ de los cc

²⁹ Técnica desarrollada por la violonchelista Frances-Marie Uitti.

104-106 da un batimento (se debe agregar: a nivel de las fundamentales) de entre 5 y 6 Hz. El mismo intervalo transpuesto una octava abajo da, siempre a nivel de las fundamentales, entre 2 y 3 Hz. Y a la altura del *Do* central alrededor de 8 Hz. No se debe olvidar que la relación entre altura y frecuencia no es lineal, se trata de una relación logarítmica. Por lo tanto se aconseja servirse de una tabla de frecuencias al momento de escribir batimentos controlados. Esta misma relación logarítmica es la causante de que sea más complejo controlar estos batimentos en el registro o instrumentos agudos: al tratarse de frecuencias altas se necesitan microintervalos realmente pequeños para obtener una diferencia, por ejemplo de 5 Hz.

Tampoco se debe olvidar, al pretender que de la suma de dos ondas resulte una sola modulando en amplitud, que los sonidos primarios deben estar prácticamente a igual potencia en un espacio dado. Por este motivo resulta más efectivo producirlos recurriendo sólo a un instrumento.

Todo esto sucede a nivel de las fundamentales, pero obviamente hay que tener en cuenta a los parciales, cuyas diferencias de frecuencia (o sea, batimentos) aumentan linealmente a medida que ascendemos en a escala de los armónicos. En el contexto de las dobles cuerdas de Zimmermann estos agregados son deseados, y el compositor brinda el tiempo de percepción necesario para su escucha. Pero cuando se intentan batimentos claros, audibles casi como ritmo, a los armónicos hay que filtrarlos, hay que operar con el arco sobre ellos de forma tal que aporten al objetivo. Entonces hay que tener en cuenta que, dadas las posiciones que implican unísonos en un violonchelo, la posición del arco, si bien es físicamente la misma, varía relativamente entre las notas, ya que apoya sobre nodos de armónicos distintos en cada una de ellas. En otras palabras, tomando como referencia un punto *normal*, la nota sobre la cuerda más grave está de hecho más *sul tasto* en relación a la producida a través de la cuerda aguda, que en relación suena más *sul ponticello*. Sin embargo, es posible empíricamente encontrar puntos bastante balanceados, generalmente recurriendo a una leve diferencia de amplitud (matiz).

Los ejemplos más conocidos de uso de este recurso se encuentran en las obras de Xenakis³⁰ para violonchelo solo, quien indica con números la cantidad de batimentos que desea, siempre en contextos de acelerando o

³⁰ Su pieza para chelo solo *Nomos Alpha* es paradigma recurrente cuando se ejemplifica este recurso, que también es usado por Xenakis en *Kottos* y distintas piezas para instrumentos de cuerda. En *Charisma* hay que lograrlo entre un violonchelo y un clarinete.

retardando, conciente de la inestabilidad propia de este tipo de materiales. Más pragmático es Lachenmann, quien en *temA* simplemente indica *allmählich Bebungen*³¹, en el contexto de un largo *glissando*. En cambio los ubica directamente sobre un unísono con calderón en *resión*, donde también recurre a una descripción con palabras³², relatando la acción por fuera del pentagrama. También en este caso hay que operar una variación paulatina.

Hay dos piezas argentinas que es pertinente nombrar aquí. *Líneas y puntos sobre aguas oscuras*, de Marcos Franciosi, presenta batimentos como una continuación de un ritmo estable en semicorcheas con una efectividad sorprendente, implicando incluso un control sin margen alguno de variación. En *Entrevero*, de Jorge Horst, este recurso está implícito en su escritura 'instrumentalmente ergonómica'. Trabajando desde un unísono desde el cual se *glissa*, a distintas velocidades y en variados contextos, diferentes batidos aparecen y desaparecen solos, como si estuvieran escritos mediante reguladores. Al aplicar valores muy largos (30 segundos, por ejemplo) sobre algunos de estos *glissandi*, se llega a escuchar claramente una diferenciación entre los batidos de la fundamental y los primeros parciales.

Conclusiones

Lo primero que se desprende de la observación de estos ejemplos es que hay numerosos casos en que los procedimientos para una correcta afinación de microtonos son básicamente los mismos que para la música diatónica tonal o cromática. En estos ejemplos el cambio hay que buscarlo más en las intenciones estéticas del compositor que en las bases de los procedimientos en sí. Pese a la aparente mayor determinación desde la escritura, la misma sigue dejando márgenes para afinaciones de tipo armónica, melódica, colorística o correctiva con sus respectivas interacciones en función de las intenciones interpretativas. También se puede constatar que las nuevas estéticas han operado sobre el rol de la altura en el discurso musical, surgiendo entonces nuevos modelos para su utilización (y por ende también de microintervalos) y las correspondientes

³¹ LACHENMANN, H., 1971:13 (c 86). [paulatinamente batimentos]

³² Esta vez utilizando el término *Schwebungen*. Cf. LACHENMANN, H., 1972:8.

estrategias en función de una exitosa interpretación, que se agregan a las vigentes en períodos anteriores.

Además, desde los mismos ejemplos podemos proponer distintos niveles de utilización de microtonos en una pieza, en función de la definición necesaria en la interpretación de los mismos:

- En un primer nivel podemos ubicar a aquellos microtonos que remiten a la escala de los armónicos y a la afinación justa. Son unívocos en cuanto a su interpretación, y tal univocidad es posible merced a una referencia también unívoca.
- En un segundo nivel podemos ubicar a los provenientes de, por llamarla de alguna manera, la tradición del temperamento: mayores divisiones del tono. Nos estamos desligando de la referencia constante a la escala de los armónicos. En este nivel la interpretación ya no es unívoca, y deja mayor margen para la utilización de distintos procedimientos en cuanto a su afinación, en forma casi análoga al sistema cromático.
- En un tercer nivel podemos ubicar a aquellos microtonos escritos simplemente para marcar una desviación del sistema cromático. Se trata entonces de una referencia que podríamos calificar como ‘en negativo’. En otras palabras, alcanza con ‘desafinar’ la nota en el sentido indicado para lograr una interpretación exitosa.
- Ya en un cuarto nivel podemos situar a las ‘escrituras de acción’. Basta con seguir indicaciones escritas que, sin estar pendiente de todos los detalles concernientes a las alturas, los microtonos resultan efectivamente de la realización de las acciones indicadas.
- Y, ya considerando a la altura como parte de un complejo sonoro más amplio, como Schoenberg al final de su *Harmonielehre*³³, podemos

³³ SCHOENBERG, A., 1974:501: “No puedo admitir incondicionalmente la diferencia entre timbre y altura tal y como suele exponerse. Pienso que el sonido se manifiesta por medio del timbre, y que la altura es una dimensión del timbre mismo. El timbre es, así, el gran territorio dentro del cual está enclavado el distrito de la altura. La altura no es sino el timbre medido en una dirección”. Cf. Nota al pie 7.

ubicar al uso de microtonos como herramienta para modelar la materia sonora, a través de batimentos o una simple transformación tímbrica de un sonido. Vuelve a ser necesario un grado alto de precisión, y, al considerar la materia sonora como tal, podemos entonces relacionar este nivel con el primero, que es en definitiva un desarrollo del espectro.

Si el lector intenta ubicar, por ejemplo, las dobles cuerdas ejemplificadas en *Intercomunicazione*, se encontrará que podrían ser ubicadas en varios de los niveles dados. Es importante aclarar que los mismos son propuestos como una forma de análisis para estudio y comprensión, no como una división absolutamente tajante. Como sabemos, toda clasificación simplifica cruelmente la realidad, pese a lo cual no deja de ser una útil herramienta para evaluar estrategias en pos de una exitosa escritura e interpretación de microtonos.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- APERGHIS, Georges
2000 *La nuit en tête*, para soprano y seis instrumentos. Paris: Durand.
- BENADE, Arthur
1990 *Fundamentals of Musical Acoustics*. Nueva York: Dover. 2da edición (corregida) [1ra edición 1976. Nueva York: Oxford University Press]
- CARRILLO, Julián
1930 *Rectificación Básica al Sistema Musical Clásico*. México: Sonido 13.
1956 *Dos Leyes de física musical*. México: el autor.
- FRANCIOSI, Marcos
2008 *Líneas y puntos sobre aguas oscuras*, para violonchelo solo. Buenos Aires: el autor.

- FUJIKURA, Dai
2005 *Eternal escape* (2001, rev. 2006), para violonchelo solo. Londres: Ricordi.
- GILMORE, Bob
2003 “The Climate since Harry Partch”, en *Contemporary Music Review*, Vol. 22, Nos 1/2, pp 15-33.
- GINASTERA, Alberto
1977 *Puneña N° 2* (1976), para violonchelo solo. Londres: Boosey & Hawkes.
- GRISEY, Gérard
1974 *Périodes*, para siete instrumentos. Milan: Ricordi.
- GRISEY, Gérard (cont.)
1996 *Vortex temporum I, II, III* (1994-1996), para piano y cinco instrumentos. Milan: Ricordi.
- HÁBA, Alois
1984 *Nuevo tratado de armonía*. Madrid: Real Musical (traducción y prólogo de Ramón Barce, de la segunda edición en alemán, 1978. Original: *Neue Harmonielehre des Diatonischen-, Chromatischen-, Viertel-, Drittel-, Sechstel-, und Zwölftel-Tonsystems*, München/Praha, Filmkunst-Musikverlag/Supraphon) [1ra. Edición 1927. Leipzig: Kistner und Siegel]
- HASEGAWA, Robert
2006 “Tone Representation and Just Intervals in Contemporary Music”, en *Contemporary Music Review*, Vol. 25, No. 3, (June), pp. 263-281.
- HORST, Jorge
2007 *Entrevero*, para violonchelo solo. Rosario: el autor.
- KAGEL, Mauricio
1993 “Nordwesten”, de *Die Stücke der Windrose* (1991), para orquesta de salón. Frankfurt: Littolff/Peters.

- KANNO, Mieko
2003 “Thoughts on How to Play in Tune: Pitch and Intonation”, en *Contemporary Music Review*, Vol. 22, Nos. 1/2, pp. 35-52.
- LACHENMANN, Helmut
1972 *Pression* (1969), para un violonchelista. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
1971 *temA* (1968), para voz, flauta y violonchelo. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- LEEDY, Douglas (en colaboración con HAYNES, Bruce)
1981 “Intonation (ii)”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan.
- LICHTENFELD, Monika
1980 “Zimmermann: Présence – Intercomunicazione – Perspectives – Monologues”. Folleto del CD homónimo, Deutsche Grammophon.
- LIGETI, György
1970 *Ramifications* (1968-1969), para orquesta de cuerdas. Mainz: Schott.
1971 *Streichquartett N° 2* (1968). Mainz: Schott.
2001 *Sonata for Viola Solo* (1991-1994). Mainz: Schott.
- LINDLEY, Mark
1981 “Just [pure] intonation”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan.
- LUTOSLAWSKI, Witold
1980 *Sacher Variation* (1975), para violonchelo solo. Londres: Chester.
- MOGUILLANSKY, Eduardo
2002 *Anatema III*, para violonchelo y ensemble. Buenos Aires: el autor.

- NONO, Luigi
1999 *Quando stanno morendo. Diario polacco N. 2* (1982), para dos sopranos, mezzosoprano, contralto, flauta bajo, violonchelo y *live electronics*. Milan: Ricordi.
- PARTCH, Harry
1947 *Genesis of a music*. Madison: University of Wisconsin Press. Prólogo original (1947) publicado electrónicamente en:
<http://musicmavericks.publicradio.org/features/archive genesis.html> (último acceso 6 de enero de 2010)
- PAZ; Juan Carlos
1971 *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Sudamericana. [1ra. edición: 1958]
- PENDERECKI, Krzysztof
1961 *Threnody to the Victims of Hiroshima* (1960), para orquesta de cuerdas. Nueva York: Kalmus.
- PIERCE, John R.
1985 *Los sonidos de la música*. Barcelona: Editorial Labor (Prensa Científica), (trad. Andrés Lewin Richter) [Original: *The Science of Musical Sound*, 1983, Nueva York: Scientific American Books]
- ROEDERER, Juan G.
1997 *Acústica y Psicoacústica de la Música*. Buenos Aires: Ricordi Americana. (trad. Guillermo Pozzati) [Original: *The Physics and Psychophysics of Music*, Nueva York: Springer-Verlag, 1995]
- SAITTA, Carmelo
2002 “Ischigualasto”, *de Tres postales*, para violonchelo solo. Buenos Aires: el autor.

SALAZAR, Adolfo

1954 *La música en la cultura griega*. México: El Colegio de México.

SCELSI, Giacinto

1985 *Et maintenant, c'est à vous de jouer*, para violonchelo y contrabajo. Paris: Salabert.

SCHOENBERG, Arnold

1974 *Armonía*. Madrid: Real Musical (traducción y prólogo de Ramón Barce) [Original en alemán *Harmonielehre*, 1922, tercera edición, revisada y ampliada, Viena: Universal (1ra ed. Viena, 1911)]

TAKEMITSU, Toru

1984 *Orion*, para violonchelo y piano. Tokio: Schott.

WIEDECKER, Jacques

1993 *Le violoncelle contemporaine*. Sainte-Geneviève-des-Bois: L'oiseau d'or.

WINTER, Mike *An Overview of Harry Partch's Construction of a 43-Tone Scale*, publicado electrónicamente en: <http://www.mat.ucsb.edu/~mwinter/Partch.pdf> (último acceso 12 de enero de 2010)

WOLF, Daniel James

2003 "Alternative Tunings, Alternative Tonalties", en *Contemporary Music Review*, VOL. 22, Nos 1/2, pp. 3–14.

XENAKIS, Iannis

1967 *Nomos Alpha* (1965), para violonchelo solo. Londres: Boosey & Hawkes.

1971 *Charisma*, para clarinete y violonchelo. Paris: Salabert.
1977 *Kotto* para violonchelo solo. Paris: Salabert.

ZIMMERMANN, Bernd Alois

1968 *Intercomunicazione* (1967), para violonchelo y piano.
Mainz: Schott.

1977 *Présence* (1961), para violín, violonchelo y piano.
Mainz: Schott.

* * *

Martín Devoto. Violonchelista nacido en Buenos Aires que ha trabajado en colaboración con compositores argentinos de todas las generaciones, produciendo estrenos o primeras audiciones locales de la mayoría de las obras mencionadas en este escrito, además de piezas de G. Gandini, J. O. de Zárate, J. Sad, D. Rud, M. Kagel, K. Saariaho o S. Sciarrino, entre otros. Algunas de sus versiones están editadas en diversas placas, entre las que se destaca el Cd *De Bach al ruido* editado por el sello Blue Art. Se ha desempeñado como docente en la UNQ y la UNTREF, además de masterclasses y talleres en el Conservatorio Nacional de Lima, la Universidad Nacional de Córdoba o el CCEBA, entre otros.

**AVATARES VERDIANOS DE UN DRAMA
ROMÁNTICO ESPAÑOL (*DON ÁLVARO O LA
FUERZA DEL SINO Y LAS DOS VERSIONES DE LA
FORZA DEL DESTINO*)**

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Resumen

Este artículo analiza comparativamente el drama romántico del Duque de Rivas *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) y las dos versiones de la ópera de Giuseppe Verdi *La forza del destino* (1862, 1869). Esperamos demostrar que la segunda versión de la obra maestra de Verdi convierte a la imperfecta e incoherente pieza de Rivas, cuyo final catastrófico postula la injusticia cósmica y una concepción fatalista y no cristiana de la vida, en un consumado ejemplo de drama cristiano cuyo desenlace aparece dominado por las ideas de Providencia y sufrimiento redentor. En tal solución dramática e ideológica, por cierto sorprendente en un agnóstico como Verdi, descubrimos la influencia del escritor católico Alessandro Manzoni y su novela *Il Promessi Sposi*, muy admirada y elogiada por el compositor.

Abstract

This article is devoted to a comparative analysis of Duke of Rivas' romantic play *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835) and the two versions of Giuseppe Verdi's opera *La forza del destino* (1862, 1869). We intend to prove that the second version of Verdi's masterpiece turns Rivas' imperfect and incoherent play, whose catastrophic ending postulates cosmic injustice and a non christian and fatalistic conception of life, into an accomplished example of christian drama, whose outcome is ruled by the ideas of Providence and redeeming suffering. In such a dramatic and ideological solution, surprising indeed in the agnostic Verdi, we see the influence of catholic writer Alessandro Manzoni and his novel *Il Promessi Sposi*, strongly admired and praised by the composer.

* * *

Don Álvaro o la fuerza del sino de Ángel de Saavedra, duque de Rivas, cimienta su módica gloria, mas histórica que estética, en dos circunstancias bien conocidas: la primera, haber instaurado ruidosamente, desde su estreno en el madrileño Teatro del Príncipe en 1835, el romanticismo en España, mediante gesto análogo al jugado poco antes en Francia por el *Hernani* de Victor Hugo; la segunda, haber servido de base para el libreto de una de las más controvertidas y fascinantes óperas de Giuseppe Verdi, *La forza del destino*.

Ambas circunstancias son pues de índole absolutamente externa y mayormente ajenas a los méritos intrínsecos del drama de Rivas, que no carece por cierto de algunos modestos valores; la crítica ha señalado la viva animación de sus cuadros costumbristas, el certero efecto teatral de sus peripecias, lo colorido de su versificación, el patetismo de las alternativas vitales de su protagonista. No hemos de detenernos nosotros en estas cuestiones; tampoco trataremos de sus variadas fuentes, de las vicisitudes de sus dos redacciones ni de la acalorada discusión sobre si fue el *Don Álvaro* quien influyó en *Les âmes du Purgatoire* de Prosper Mérimée, novela que guarda notables semejanzas argumentales y situacionales con la obra española, o si sucedió al revés, ya que Mérimée bien pudo haber leído la primera y hoy perdida redacción del drama del duque, exiliado a la sazón en París y de probados contactos con el novelista francés, en 1833, esto es, un año antes de la aparición de su citada novela, pero también pudo el duque servirse a su vez de ésta para la redacción definitiva de su obra, posterior en un año a *Les âmes du Purgatoire* (Alborg, *Historia*, IV 452-515; Blecua, "Introducción", ix-xliii; Brèque, "Sources", 22-28¹; Caravaca, "Mérimée y el duque de Rivas", 5-48). Nuestro objetivo será el de aproximarnos a la reelaboración verdiana de la obra de Rivas solamente a partir de un elemento esencial en ésta, reflejado por lo demás en su título: los precisos alcances ideológicos de la visión del destino, de esa *fuerza del*

¹ El estudio de Brèque interesa porque a las consabidas fuentes habitualmente señaladas –la leyenda de la mujer penitente, los diversos héroes byronianos, las narraciones históricas de Walter Scott, las *Novelas Ejemplares* de Cervantes, el *Hernani* de Hugo, el *Antony* y el *Don Juan de Mañara* de Dumas, *La vida es sueño* de Calderón, *El diablo predicador* de Luis Belmonte Bermúdez y *El conde de Cominge* de Manuel Bellosartes – añade este estudioso el *Dom Juan* de Molière, destacando las verdaderamente notables analogías que algunos episodios y situaciones –e incluso nombres y relaciones – de esta obra guardan con el *Don Álvaro*.

sino que aparece como arrolladora, ciega e inmisericorde, hasta producir la ruina total de todos los personajes importantes del drama.

Comencemos por reseñar brevemente el argumento de la obra. La acción pasa en España e Italia durante el siglo XVIII. La hija del linajudo pero empobrecido marqués de Calatrava, doña Leonor de Vargas, es pretendida con honestísimas intenciones por el rico indiano don Álvaro, rechazado sin embargo por el orgulloso padre de la joven en razón de sus orígenes oscuros; éstos no son en realidad tales, pues don Álvaro tiene por padres a la última princesa inca y a un noble virrey del Perú, pero el indiano se muestra temeroso de que su condición de mestizo represente una mengua aún mayor de su persona ante la familia de los Vargas, y por ello se obstina en no revelar su prosapia. Ante la intransigencia del marqués, don Álvaro y Leonor deciden huir y casarse en secreto, pero con tal mala suerte –la *fuerza del sino* empieza ya a funcionar – que el marqués llega a tiempo para desbaratar el intento. Decidido a evitar un enfrentamiento sangriento con el padre de su amada, don Álvaro cae de hinojos ante él, humillándosele, y en señal de sumisión arroja su arma; ésta, empero, al caer al suelo se dispara accidentalmente y hiere de muerte al marqués, quien antes de pasar a mejor vida se da el tiempo necesario para terminar el acto con el siempre efectivo *coup de théâtre* de una ominosa maldición para su desconsolada hija. A partir de este momento, y pese a lo azaroso y casual de la desgracia, tanto Álvaro cuanto Leonor se consideran culpables, y emprenden cada uno a su modo el camino de la penitencia y la expiación: Leonor se refugia en una ermita junto a un convento franciscano, haciendo sagrados votos de acabar su vida en soledad y oración; Álvaro marcha a Italia a guerrear en los ejércitos de Carlos de Nápoles –futuro Carlos III de España – contra los austriacos, con la secreta esperanza de encontrar la muerte en combate. Pero los amantes no se han separado, en realidad, por meditada decisión, sino a partir de una confusa revuelta entre las guardias del marqués y de Álvaro en la noche fatal, y ante el peligro cierto representado por los dos hermanos de Leonor, el militar don Carlos y el estudiante don Alfonso, que han jurado no cejar hasta descubrir el paradero de la pareja y darle condigna muerte en reparación de su honor. Así las cosas, don Carlos llega a Italia y traba amistad con Álvaro en el ejército, antes, claro, de conocer cada uno la verdadera identidad del otro. Herido en batalla y temiendo su muerte, Álvaro encomienda a Carlos quemar unos documentos; Carlos, sin violar el secreto de éstos, encuentra por azar junto a los escritos un retrato de su hermana Leonor, y viene así a descubrir que

su amigo herido es el matador de su padre. Ya restablecido don Álvaro, don Carlos se da a conocer y lo reta a duelo; pese a los esfuerzos de Álvaro por evitar el combate, éste se lleva a cabo y nuevamente el indiano se convierte en involuntario matador de un Vargas. Desesperado, y no habiendo hallado la muerte en la guerra como había sido su deseo, don Álvaro decide tomar los hábitos y expiar sus crímenes en el claustro. Por supuesto –fácil y útil coincidencia teatral – el claustro elegido es el del convento de Santa María de los Ángeles, junto al cual se encuentra la ermita de Leonor. Pasan años, hasta que un día se presenta en el convento el otro hermano, don Alfonso de Vargas, dispuesto a consumir finalmente la venganza. Otra vez Álvaro –hermano Rafael, tras la toma del hábito – intenta rehuir el duelo, pero don Alfonso lo tilda de cobarde y lo abofetea, tras lo cual ambos salen al campo para batirse. El duelo tiene lugar –fácil y útil coincidencia teatral, nuevamente – junto a la casi inaccesible ermita de Leonor. Álvaro hiere de muerte a Alfonso, éste pide confesión, y su atribulado matador, juzgándose indigno de tan sacro cometido por haber derramado sangre, acude al ermitaño. Al descubrirse Álvaro y Leonor en ese sitio y en ese trance, ambos tan cerca durante años y ambos atados y obligados, sin embargo, por sagrados votos, el espectador tiene la sensación de haber llegado al *non plus ultra* de lo patético; la obra reserva aún, sin embargo, una mayor catástrofe: Leonor acude junto a su moribundo hermano, pero éste, al verla, juzga erróneamente que Leonor y Álvaro han convivido pecaminosamente en ese lugar, y con su último hálito de vida la mata de una estocada; finalmente, Álvaro, involuntario instrumento del exterminio de una familia entera, trepa a un empinado peñasco y, profiriendo muy satánicas y byronianas blasfemias, se arroja al vacío, ante el estupor de los monjes que llegan entre los relámpagos y truenos de un muy romántico e imprescindible temporal. Telón, y catártico alivio para el atormentado espectador.

La pregunta que queda tras la lectura o visión de este tremebundo drama es la siguiente: la cadena de desgracias que se suceden con pertinacia en perjuicio de don Álvaro y de la familia Vargas, ¿constituye la expresión de un destino ciego, de una fatalidad gratuita e inmotivada, o consiste en la acción de una Providencia que golpea mediante un sufrimiento que o bien castiga culpas de los personajes o bien los purifica para redimirlos? Las respuestas a esta cuestión han ido alternándose, en un sentido o en otro, desde las críticas iniciales de la obra, en el siglo XIX. Para Nicomedes Pastor Díaz –primer biógrafo del duque de Rivas –, el

objeto del *Don Álvaro* es “el mismo que el de la antigua tragedia griega, la fatalidad”; compara al protagonista con Edipo, y manifiesta que “hubiéramos querido en el nuevo drama otro objeto, otra intención más acomodada a las costumbres, a los caracteres de nuestro siglo y nuestra religión, una tendencia más moral y más cristiana” (Pastor Díaz, “Vida del autor”, 166). En similares términos se pronuncia Ferrer del Río, para quien el principal resorte dramático del drama es “el fatalismo griego” (*apud* Azorín, *Rivas y Larra*, 57). La opinión de F. Sanseverino – de cierto interés para nosotros porque se trata del traductor italiano de la obra, responsable de la versión que utilizó Verdi para la confección del libreto de su ópera – mantiene lo del fatalismo, pero rechaza la raigambre griega y se pronuncia por un destino de tipo oriental (*apud* Alborg, *Historia*, IV 489); el padre Blanco García, por su parte, se inclina por un sino de naturaleza más popular y folklórica, relacionado con las suertes y las venturas gitanas (*Ibid.*, IV 489). Más o menos lo mismo decide Menéndez Pelayo, cuando habla de “una fatalidad no griega, sino española” (*apud* Azorín, *Rivas y Larra*, 71), y Juan Valera, siempre dispuesto a propinar mandobles a los corifeos del naturalismo, destaca en el *Don Álvaro* la presencia de una fatalidad *externa*, muy distinta de esa otra fatalidad *interna* propia de los naturalistas con sus patologías sociales y sus taras de sangre (*Ibid.*, 72).

Frente a éstos, Manuel Cañete habla de un curioso *fatalismo del error voluntario*, esto es, de un sino que no es tal, sino la respuesta de la Providencia ante los errores de los hombres. Para Cañete la raíz del drama se encuentra en la incorrecta y libre elección de Álvaro, que optó por la pasión y el amor en lugar de optar por el deber y la razón. Y tras afirmar que la obra está presidida por la idea de la Providencia, concluye que “las malandanzas de que son víctimas los personajes se deben, no a la fatal predestinación de cada uno de ellos, sino al mal uso que hacen de las pasiones en el libre ejercicio de sus facultades morales [...]. Mírese como se mire, *Don Álvaro* es un drama que nada tiene que ver con el fatalismo griego, y cuya importancia es grande como símbolo cristiano” (Cañete, “Prólogo”, 214-215). Más lejos todavía va Leopoldo Augusto de Cueto, quien, después de haber opinado en ocasión del estreno de la obra que en ésta reinaba “el incontrastable poder del destino” (Cueto, “Examen”, 199), cambia radicalmente su idea, y en un discurso necrológico en elogio del duque, de 1866, pasa a sostener que “extremadas o no, todas las desgracias que le sobrevienen [a don Álvaro] son consecuencia de sus pasiones y de su delito”, y califica al protagonista con el ciertamente inextricable mote de

“Edipo de la musa católica”, que viene a diferenciarlo del Edipo griego en cuanto lo que golpea a este novedoso Edipo español no es ya la fatalidad sino un “*acaso*, que interviene en las cosas humanas sin contrariar las leyes providenciales, sin poner estorbo al libre albedrío” (Cueto, “Discurso necrológico”, 221-222).

Vemos pues dibujarse en la crítica, desde épocas muy tempranas, dos claras tendencias: por una parte, la de los que aceptan la correspondencia entre el título y la realidad y afirman por tanto la existencia de una concepción fatalista en la obra, trátase de un destino griego, oriental, popular, interno o de la clase que sea; por otra parte, están los que se horrorizan ante la apariencia muy poco cristiana de la obra del duque, y se esfuerzan en consecuencia por convertir al hado en Providencia, por achacar a los veniales pecadillos del pobre don Álvaro el inhumano rigor con que lo castiga la desgracia, y por alumbrar extrañísimos conceptos como *Edipo cristiano* y *fatalismo del error voluntario*, trabajosas soluciones que nada solucionan y apenas si enmascaran con motes absolutamente inconsistentes una escandalosa y en definitiva innegable realidad: que el muy católico, ortodoxo y tradicionalista señor duque de Rivas ha escrito, en su alocada juventud, una obra decididamente anticristiana.

En el siglo XX, la crítica no ha logrado salirse, en lo esencial, de este dilema de hierro, y ha continuado optando por la llana solución fatalista o por la ardua construcción de interpretaciones providencialistas. Eso sí: a diferencia de sus antecesores decimonónicos, los críticos contemporáneos no ocultan su desconcierto y a menudo sus titubeos ante el problema. En tal sentido, los clásicos estudios de E. Allison Peers sobre el duque de Rivas y el romanticismo español señalan el primer intento por hallar una solución intermedia, la primera interpretación ecléctica que ve en el *sino* de don Álvaro algo que es a la vez fatalismo pagano y Providencia cristiana, sin ser enteramente ninguna de las dos cosas (Peers, “Ángel Saavedra”, 1-600; *Rivas and romanticism*, 113-117). A partir de aquí, los críticos se dividirán no ya en dos sino en tres corrientes. Los de la primera continúan la línea *anti fatalista* de Cañete y Cueto, y defienden la catolicidad y el providencialismo de la obra. Serrano Alonso se esfuerza por demostrar que en toda la obra del duque la presencia de la Providencia de Dios es una constante, y acumula citas y menciones expresas a ella; sus argumentos se resienten de cierta incongruencia, porque a la vez que postula la recurrencia

de la Providencia en las obras rivasianas, a la hora de intentar una clasificación o categorización de esa Providencia termina reconociendo que ésta, tal como se presenta en el *Don Álvaro*, se identifica con el fatalismo o el hado ciego, con lo cual –holgaría decirlo – ya no es Providencia; además, prodigar citas de menciones de los personajes o del propio autor a una realidad, la Providencia en este caso, no necesariamente implica que esa realidad opere en la obra como una base ideológica o doctrinal; por otra parte, bien ha demostrado Alborg que en las obras de Rivas hay tantas menciones al hado, al sino y a las estrellas cuanto las hay a la divina Providencia (Serrano Alonso, “La poesía narrativa”, 511-537; Alborg, *Historia*, IV 495-496). Černý, abocado al estudio de los “sentiments religieux” del duque, caracteriza estos sentimientos religiosos como fuertemente creyentes en el libre albedrío y la responsabilidad personal, bases de un activismo enérgico y de un moralismo austero y ascético; al tratar del *Don Álvaro*, niega que haya una fatalidad griega y se pronuncia en favor de una Providencia cristiana, bien que la especifica de una manera muy poco clara: “une Providence chrétienne *de la façon de Rivas*” (Černý, “Quelques remarques”, 77). Ernest Grey, en cambio, no impone ningún aditamento a la Providencia cuya existencia defiende, sino que se encarga de explicarnos que el supuesto sino que se ensaña con don Álvaro no es más que un justo castigo divino para con el gran pecado del personaje, un orgullo de casta que, en la visión del crítico, constituye un verdadero signo de satanismo, de donde las últimas palabras del atribulado Álvaro antes de suicidarse: “Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador [...]. ¡Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción!” (acto V, esc. última, p. 112; Grey, “Satanism”, 302). Pese a lo bien escrito que está su trabajo, la tesis de Grey no convence en absoluto, porque en realidad el pobre don Álvaro se nos presenta como cualquier cosa menos soberbio: constantemente se humilla ante el marqués y sus hijos tratando de evitar la riña, y su voluntad de hacer penitencia y servir a Dios es sincera; además, aun admitiendo en él algún resto de orgullo de casta, no superior por cierto al de cualquier español de mínimo abolengo, ¿puede decirse Providencia una fuerza que castiga tan desproporcionadamente esa falta, y que envía sufrimientos y desgracias que en lugar de corregir y salvar acaban precipitando el suicidio, la blasfemia y –quién sabe – la eterna condena del desdichado pecador? Más prudente, Casalduero parece sugerir que el pecado de don Álvaro es apenas un exceso de pasión, un amor absorbente y poco razonable que ha impedido a él y a Leonor atisbar las consecuencias de su planeada fuga (Casalduero, “*Don*

Álvaro o el destino como fuerza”, 23-26). Frank Sedwick, por su parte, en un anodino trabajo que supuestamente se propone estudiar el *Don Álvaro* en relación con *La forza* verdiana, y que arriba a la disparatada y paupérrima conclusión de que la mayor innovación de Verdi consistió en usar un personaje lateral del drama del duque, la gitana Preciosilla, para hacer propaganda política en pro del *Risorgimento* italiano, sostiene como los otros que las desgracias que se abaten sobre el protagonista y la familia Vargas constituyen no un hado gratuito sino un castigo divino, pero desplaza las culpas de don Álvaro al marqués: el gran pecado no ha sido ya la pasión desbordada y poco razonable, o bien la soberbia del indiano, sino la obstinación, el orgullo y la tiranía paterna del marqués. Uno sigue preguntándose, claro, por qué la justicia divina castiga los yerros del marqués en las personas de Álvaro y Leonor (Sedwick, “Riva's *Don Álvaro*”, 127).

Frente a estos autores, los de la segunda corriente defienden la existencia de un liso y llano destino en nuestra obra. Ricardo Navas Ruiz entiende que el destino que opera en el *Don Álvaro* es una combinación de azar y necesidad que no contempla en absoluto la libertad humana, y que acaba postulando un radical absurdo de la vida y la existencia, absurdo ante el cual el último y único resquicio para una reivindicación de la libertad individual es el suicidio; el suicidio del protagonista resulta así perfectamente coherente con su percepción de una vida sin sentido, y viene a ser la postrera manifestación de una rebeldía –muy romántica y muy “a lo Byron”, añadiríamos – contra el absurdo vital (*apud* Alborg, *Historia*, IV 501-502). Juan Luis Alborg coincide en lo esencial con este enfoque, y avanza en el porqué de esta visión de la existencia como algo absurdo, caótico e injusto en un católico confeso como Rivas; la respuesta de Alborg se relaciona con las especiales circunstancias que rodearon la primera redacción de la obra: Rivas era entonces un joven de ideas liberales, que se encontraba desterrado en París, abandonado por muchos y quizás desengañado de un mundo que se le mostraba tan duro e ingrato; en ese clima nació el *Don Álvaro*, expresión del peculiar estado de ánimo de un autor en plena crisis existencial; posteriormente, el duque regresó a su patria, se encumbró como un reconocido poeta y político colmado de honores, y su ideología fue haciéndose cada vez menos liberal y más conservadora, de modo que en ninguna de sus obras maduras volveremos a encontrar ese pesimismo radical que constituye el mayor sostén del *Don Álvaro*. Sin pretender analizar los motivos adhiere también a la tesis

fatalista Jean Michel Brèque, y Richard Cardwell, quizás el más firme expositor de esta corriente, entiende que el *sino* del título alude a un destino que se manifiesta como fuerza caprichosa y como supremo índice de la injusticia cósmica (Cardwell, “*Don Álvaro or the force of cosmic injustice*”, 559-579).

Pero las interpretaciones que, a nuestro juicio, resultan más satisfactorias son las de la tercera corriente, porque todas ellas señalan convenientemente una cierta inconsistencia o debilidad que campea en el *Don Álvaro*: en efecto, la presencia y la operatividad de un destino ciego e injusto en la obra resultan indiscutibles, pero ese destino parece no deberse tanto a una ideología o doctrina filosófico-teológica conscientemente asumida por el duque, sino más bien a necesidades puramente literarias, a los imperativos del estilo romántico y a los requerimientos del efecto teatral. En este sentido se pronuncian Ángel del Río² y Alberto Blecua³, pero quien mejor expresa esta visión es Francisco Ruiz Ramón, para quien no hay en Álvaro pecado ni culpa que merezcan el atroz castigo del *sino*, el cual opera como un azar puramente mecánico, un mero recurso teatral que para nada expresa las personales convicciones del duque:

“No creemos que en *Don Álvaro* exprese el duque de Rivas su concepción del mundo, entre otras cosas porque no hay, en rigor, mundo. En cambio, creemos que lo que sí está expresado es su concepción del mundo romántico en tanto que invención literaria de

² “El conflicto básico, el del destino trágico e inapelable del ser humano, no respondía a convicciones que pudieran arraigar en el pensamiento de un aristócrata emigrado y buen católico. Lleva al teatro una fórmula [la del romanticismo] y la tragedia no responde a ninguna motivación clara, filosófica o psicológica [...]. Se ha tratado de explicar el sentido del drama como ejemplo de moralidad ejemplar y demostración de la justicia divina, expiación de la culpa. Dudamos de que Rivas pensase seriamente en las implicaciones religiosas o antirreligiosas del *sino* que persigue a su héroe y del suicidio” (Río, *Literatura española*, II 114-115).

³ “Esa unión de anagnórisis y peripecia, que era la que Aristóteles recomendaba en las tragedias complejas [...] es lo que Rivas denominó con una frase vulgar: *la fuerza del sino*. Si quería componer una tragedia moderna, pero dentro de unos esquemas aristotélicos, no tenía recurso mejor que acudir a ese medio para crear la acción y el carácter del protagonista. En otras palabras, el *sino* pertenece más a la lógica de la acción -y a la tradición literaria, *La vida es sueño*- que a la de la teología o filosofía” (Blecua, “Introducción”, xxxv).

un mundo. *Don Álvaro o la fuerza del sino* es, en el mejor sentido de la palabra, literatura, no vida. El héroe romántico del drama romántico español es un personaje de *drama*, no la encarnación del drama de una persona.” (apud Alborg, *Historia*, IV 491-492).

Llegados aquí, no estaría de más advertir que no se trata de juzgar sobre la mayor o menor ortodoxia o catolicidad del duque de Rivas como persona –ortodoxia y catolicidad, por cierto, que por lo que se sabe de su vida deberían quedar fuera de toda duda, inclusive en su etapa liberal del destierro –, sino de juzgar sobre la ortodoxia y catolicidad del *Don Álvaro* como discurso artístico portador de un sentido. Hasta donde alcanzan nuestra percepción y entendimiento, el drama romántico *Don Álvaro o la fuerza del sino*, compuesto por el muy cristiano Ángel de Saavedra, no es en absoluto una obra cristiana. Adherimos a quienes ven en la obra un claro fatalismo, y estamos convencidos de que el *sino* aludido en el título de ningún modo puede asimilarse a una Providencia o a una justicia divina que golpean para castigar y corregir culpas. No nos parece que la filosofía personal del duque fuera fatalista, pero el hecho es que su obra *Don Álvaro* sí lo es; resultan en tal sentido atinadas las interpretaciones de Río, Blecua y Ruiz Ramón, y la explicación de que el duque se dejó arrastrar por la dinámica del efecto teatral y por las prescripciones de la *receta* romántica parece ser la más verosímil. No debemos olvidar a este respecto que, según testimonio de Antonio Alcalá Galiano, compañero de destierro del duque, éste decidió en primer término escribir un drama romántico, y sólo después se abocó a la búsqueda del tema: “Nos hallábamos Saavedra y yo en el extranjero en la época del pleno romanticismo, y se le ocurrió a Don Ángel escribir un drama arreglado a aquel patrón” (apud Caravaca, “Merimée y el duque de Rivas”, 12). Y ya se sabe lo que impone ese *patrón*, ese molde romántico: situaciones patéticas, titanismo, presencia de un héroe marginado del mundo y enfrentado a él, libertad, rebeldía, trasgresión de toda norma y de toda ley, satanismo blasfemo; todos estos ingredientes conducen naturalmente a una receta dramática donde el hado inmisericorde y ciego se abate sobre el héroe maldito.

El destino, por lo tanto, es solamente teatral, y no responde a una filosofía o a una teología sino a un estilo literario, a una receta dramática. Pues bien, es precisamente en este hecho, en esta adscripción del fatalismo de la obra no a una concepción filosófica del mundo sino a las necesidades circunstanciales de una técnica teatral, donde radica la gran debilidad de la obra, su mayor punto flaco, su radical insinceridad. Se le nota demasiado el

artificio –efectivo artificio, diestro artificio –, y se hace demasiado evidente el predominio de la mera literatura –trabajada literatura – por sobre lo humano, del efecto teatral –aceitado efecto – por sobre la idea, de la construida grandilocuencia, en suma, por sobre la verdadera y auténtica grandeza. Y es por todo esto que resaltan con mayor fuerza las no pocas incongruencias del drama; basten a título de ejemplo la serie de infortunios puramente azarosos e inmotivados que se eslabonan sin mayor ilación causal para constituir la cadena del tan mentado *sino* –como señaló, con razón pero con insufrible estilo hecho de ironías obvias, el inefable Azorín– y la curiosa circunstancia de que personajes cristianos que constantemente hacen profesión de su fe y se sienten responsables y culpables de esos infortunios azarosos e inmotivados, hasta el punto de hacer votos de vitalicia penitencia, al mismo tiempo crean en el destino, hagan recurrente mención a las estrellas y al sino adverso, y acaben suicidándose profiriendo blasfemias e invocando infiernos.

Dicho lo cual, pasamos a Giuseppe Verdi y a lo que pudo hacer el compositor sobre la base de esta obra efectiva pero imperfecta. Verdi, como queda dicho, conoció el *Don Álvaro* en la traducción italiana de Sanseverino; ya en una carta del 23 de octubre de 1852 Cesare De Sanctis le recomienda la obra como una posible fuente operística, y en enero del año siguiente el músico la elogia vivamente en carta a Léon Escudier: “Il dramma è potente, singolare, e vastissimo” (Conati, “Due versioni”, 62a; Giuliani, “Genèse et élaboration”, 11a; Mila, *El arte de Verdi*, 146). En 1861, ante el formal encargo de una nueva ópera hecho por el Teatro Imperial de San Petersburgo, y descartado el inicialmente pensado *Ruy Blas* de Victor Hugo por razones de censura, Verdi decide echar mano al drama de Saavedra. El estreno de la ópera, bajo el nombre de *La forza del destino*, se lleva a cabo en noviembre de 1862 con la presencia del compositor, el zar y la familia imperial rusa en pleno, con un éxito apenas relativo.

¿En qué ha convertido Verdi el *Don Álvaro*? Remedando sus propias palabras, diríamos que en una ópera *potente, singolare, e vastissima*. Como era costumbre en él, Verdi no se limitó a componer notas sobre un libreto ajeno, sino que trabajó con su libretista Francesco Maria Piave en la confección del texto literario, línea por línea y verso por verso. A diferencia de otros operistas italianos, mayormente despreocupados de lo literario, Verdi – Puccini seguirá su ejemplo después – se comportaba, más que como un mero compositor, como un cumplido dramaturgo, como un cabal hombre de teatro, como el responsable total y absoluto del producto

acabado: no sólo elegía el tema, sino que esbozaba el argumento, diseñaba la estructura del drama escena por escena, redactaba los diálogos en prosa para que luego el libretista tan sólo los versificara, e inclusive llegaba a menudo a escribir directamente los versos, o a indicar a sus abnegados colaboradores literarios, con una precisión casi maniática, la exacta cantidad de versos que quería para cada réplica y aun la cantidad de sílabas para cada verso, amén de proponer y rechazar imágenes, figuras retóricas, rimas y hasta acentos (Cesari-Luzio, *I copialettere*, 614; Conati, “Due versioni”, 62a, 66ab; Osborne, *Verdi*, 40-41, 155-159, 170-173). Pues bien, a esta tiránica disciplina sometió, una vez más, al ya acostumbrado Piave, y el resultado fue un libreto que respeta en lo esencial la intriga y el clima variopinto del drama del duque, bien que –tal como lo exige una representación cantada, que de suyo insume mayor tiempo – concentrando la acción y resumiendo la materia verbal.

Entre los cambios más importantes introducidos en el original de Rivas se encuentra la reducción de los dos hermanos de Leonor a uno solo, identificado con el nombre del primero, Carlos, quien, contra lo que cree don Álvaro, no resulta muerto en el duelo en Italia, sino que reaparece en el acto final del convento para cumplir su venganza; con este mismo único hermano se identifica también en la ópera el enigmático personaje de Pereda, el estudiante que en la obra del duque aparecía como amigo de don Alfonso, y que aquí es el propio don Carlos que persigue de incógnito a Leonor. Verdi suprime el cuadro costumbrista con que se abre la obra de Rivas, pero rescata de éste a un personaje lateral, la gitana Preciosilla, aumentando su peso y trasladándola a otras escenas, entre las cuales se destaca la del campamento militar en Italia, cuyo diseño extrajo Verdi no ya del *Don Álvaro* sino del *Wallenstein* de Schiller en la traducción italiana de su gran amigo y colaborador Andrea Maffei (Mila, *Verdi*, 153). Pero la modificación más notable, no tanto desde el punto de vista literario sino desde el musical, es la inclusión de la escena de formulación de votos de Leonor, en el convento de Santa Maria degli Angeli, y de la oración coral que sigue; se trata de un añadido que proviene íntegramente, en su texto y en su música, de la mano de Verdi, y resulta de interés porque representa, ya desde la primera versión de la ópera, un incremento de esa dimensión cristiana que en el original de Rivas, según vimos, se encuentra resentida y puesta en duda, pero que en las manos del compositor cobrará más y más terreno. La página es soberbia tanto en su construcción sonora como en su efecto dramático: el Padre Guardián del convento convoca a sus monjes, que entran en solemne procesión con sonos de órgano; enseguida, les

informa de la llegada de un nuevo ermitaño, y los conmina a proferir una terrible maldición para aquel que se atreva a acercarse a la ermita o intente descubrir la identidad del penitente; el coro tremendo repite el anatema, y entonces, en estupendo contraste musical, los siniestros acentos se mutan en seráfica melodía, para dar paso a una oración a la Virgen en la que Leonor suplica su protección⁴.

Ahora bien, este incremento y adensamiento de la dimensión cristiana de la obra –el dolor implícitamente aceptado por Leonor como providencial, la esperanza en la intercesión mariana – pone en mayor evidencia todavía la incongruencia doctrinal de la obra, descolocando aun más el suicidio final de Álvaro y su implícita negación de la Providencia y del valor expiatorio del sufrimiento humano. Verdi no advierte esta fractura en términos tan netos, pero sin embargo su finísimo olfato le dice ya en 1863, a un año del estreno de la ópera y tras las representaciones de Roma y Madrid –a esta última ha asistido, anciano, el duque de Rivas, y se ha mostrado en extremo descontento con la reelaboración verdiana de su pieza juvenil –, que el desenlace de la obra no corresponde y que es necesario reformularlo. No fue ciertamente, en una primera instancia, la incongruencia religiosa el elemento que empezó a disgustar a Verdi, sino la truculencia y el excesivo efectismo de la escena última, en la que mueren,

⁴ “Como lo muestra el acto del convento de la *Madonna degli Angeli*, especialmente la toma del hábito de Leonora, Verdi logra aquí resacralizar la maldición, pero al mismo tiempo comienza a superar sus tintes veterotestamentarios haciendo elevar el sublime coro guiado por la soprano, verdadero cántico de esperanza. Consta que esta escena ha sido escrita, en prosa y frase por frase, por el mismo Verdi, y fragmentos enteros pasaron a la versificación [...]. Es decir que el maestro se comprometió enteramente en ello” (Briancesco, “Arte, política y religión”, 498a). “Sans attendre Piave, Verdi a ainsi mis en musique et le finale ‘*La Vergine degli Angeli*’ et tout l’acte II. Il a rédigé un texte en prose qu’il propose ensuite au poète: une feuille divisée en deux, avec, d’un côté, un projet de dialogue, de l’autre des indications précises de prosodie, métrique et versification” (Giuliani, “Genèse et élaboration”, 12b). “La escena es una de las más eficaces de la ópera porque si bien la música es evidentemente teatral, expresa del principio al final un sentido de humildad, reverencia y sobrecogimiento. Ya en [...] [obras anteriores] Verdi había compuesto plegarias y coros religiosos [...]. Pero con la escena del convento de *La forza del destino* Verdi consiguió expresar un acento auténticamente religioso. Una prueba de lo que afirmamos es que un director tan exigente como Bruno Walter a veces ha ejecutado este pasaje en Semana Santa” (Martin, *Verdi*, 321; cfr. Mila, *El arte de Verdi*, 245).

en el escaso lapso de cinco minutos, don Carlos por Álvaro, Leonor por don Carlos, y Álvaro por sí mismo.

Así, las cartas del maestro empiezan a revelar, por una parte, su determinación de reformar el desenlace, y por otra, las dificultades para encontrar la manera de hacerlo adecuadamente. El 30 de octubre de 1863 escribe a su editor, Tito Ricordi, que se hace necesario hallar el modo de “evitar tantas muertes”, pero en otra carta al mismo confiesa la dificultad: “una vez admitido el argumento, ¿cómo encontrar otro desenlace?” (Mila, *El arte de Verdi*, 147; Giuliani, “Genèse et élaboration”, 16b). Como se ve, Verdi entiende todavía que la dinámica argumental conduce necesariamente al suicidio de Álvaro y a las demás muertes, y en esto parece no distanciarse del todo, todavía, de la visión del duque; por eso, ante una propuesta de Achille De Lauzières de acabar el drama con una reconciliación de los Vargas con don Álvaro y el casamiento de éste con Leonor, Verdi se niega rotundamente: “la fatalidad –escribe a León Escudier– no puede llevar a la conciliación de las dos familias”; el compositor todavía adscribe, vemos, al enfoque fatalista de su drama (Mila, *El arte de Verdi*, 148, 155; Giuliani, “Genèse et élaboration”, 16b). Además, considera que no vale la pena hacer una reforma para que lo nuevo resulte peor que lo viejo, y empieza ya a desesperar de encontrar el “maldito desenlace”: “Non bisogna arrischiare la *Forza del destino* come è –escribe, de nuevo, a Tito Ricordi en septiembre del ‘64–, ma il difficile sta nel trovare questo maledetto scioglimento [...]; bisogna cambiare in modo che il nuovo non sia peggiore del vecchio” (Cesari-Luzio, *I copialettere*, 613). Al libretista Piave, incapaz de proponerle el tan ansiado final, lo apremia con críticas y rechazos de sus insatisfactorios versos (Giuliani, “Genèse et élaboration”, 17a; Cesari-Luzio, *I copialettere*, 614), y se dirige con insistencia a Ricordi, pidiéndole que le busque otro libretista más imaginativo y capaz (Mila, *El arte de Verdi*, 147); consta inclusive que el maestro consultó al mismísimo duque de Rivas en busca de guía y consejo, sin resultados (Conati, “Due versioni”, 63b).

Lo que esta profusa correspondencia demuestra es, por una parte, el vivo y sostenido interés de Verdi por encontrar la solución exacta, y por otra, su determinación firme de no aceptar cualquier cosa ni emprender una reforma sobre bases inseguras. Pero la idea salvadora sobre el *maledetto scioglimento* no llega, y entretanto el maestro se dedica a revisar y retocar para la Ópera de París una obra de su juventud, *Macbeth* (1865), y a componer y montar para el mismo teatro otra de sus grandes creaciones, el *Don Carlos* (1867). Finalmente, en 1868, a seis años del estreno ruso, se

hace la luz. Para entonces, el sufrido Piave ya estaba gravemente enfermo del mal que lo llevaría a la tumba, y Verdi, libre de todo compromiso con su viejo amigo, puede aceptar los oficios del libretista propuesto por Giulio Ricordi, Antonio Ghislanzoni, distinguido periodista y crítico musical, novelista, dramaturgo y poeta de la *Scapigliatura* milanese, y futuro autor del texto para *Aida* (Gatti, *Verdi*, I 185-186; Conati, "Due versioni", 64b).

La solución que Ghislanzoni propone al compositor consiste, llanamente, en terminar de cristianizar esa obra a medias cristiana y a medias pagana, a medias providencial y a medias fatalista; el poeta presenta a Verdi el siguiente final: el duelo entre don Carlos y don Álvaro junto a la ermita de Leonor tiene lugar, pero no ya en escena, como en la versión original, sino entre cajas; Álvaro llama todavía a Leonor para que confiese a Carlos, pero ella debe salir de escena para hacerlo, y fuera de escena la asesina su hermano antes de morir él mismo. Con este sencillo expediente Ghislanzoni ha sacado del medio a uno de los tres cadáveres que tanto molestaban a Verdi –el de Carlos–, atenuando así la truculencia de la escena y reorientando el estilo teatral de la pieza por los más clásicos y mesurados rumbos del decoro horaciano. Leonor, empero, no muere entre cajas, sino que retorna a escena para morir en los brazos de Álvaro. Y aquí está lo magistral de la solución. La infortunada penitente, que ha buscado por años purificarse por medio del dolor, hará ahora que su muerte sirva para purificar a su amado, para redimirlo, para iluminarlo. Leonor no muere inmediatamente, y mientras agoniza acude al lugar el Padre Guardián; ante las imprecaciones del desconsolado Álvaro –“*E tu paga non eri./ o vendetta di Dio!... Maledizione!*”–, el venerable superior canta, con solemne y a la vez humanísima melodía: “*Non imprecare; umiliati/ a Lui ch'è giusto e santo.../ Che adduce a eterni gaudii/ per una via di pianto [...]*”. Leonor, moribunda, se suma y amonesta: “*Sì, piangi... e prega*” (Verdi, *La forza del destino*, IV, viii, p 94). Cuesta imaginar un más breve y efectivo compendio de la doctrina cristiana acerca del valor salvífico del sufrimiento y de la redención por el dolor. A la luz de las palabras del Padre Guardián, todas las terribles desgracias de la obra adquieren sentido, y dejan de ser golpes ciegos y gratuitos del destino para convertirse en duras pero providenciales pruebas queridas por ese Dios *che adduce a eterni gaudii/ per una via di pianto*. Convencido y conmovido, don Álvaro exclama: “*Leonora, io son redento*”, tras lo cual ella muere en sus brazos y él, purificado por el dolor, puede regresar a su vida conventual y vivir más plenamente su consagración religiosa.

Éste es el final de la *Forza* que hoy conocemos y escuchamos cada vez que la obra se monta o se graba; se trata de un inspiradísimo trío, de seguros efectos catárticos sobre el espectador y los personajes, pero de una catarsis más elevada y serena que la tremebunda de la catástrofe original, pues supone un mensaje esperanzado en su patetismo, y supera definitivamente el nihilismo radical de la obra rivasiana por medio de la pacificación de los espíritus, la compasión y el consuelo (Malkiel, “Come Verdi risparmiò”, 71a; Conati, “Due versioni”, 65a). Desde el punto de vista estructural, el nuevo final posibilita a la obra el logro de una simetría de grandes proporciones, pues así como el acto inicial se cierra con un trío en el que un padre inflexible y ofuscado –el moribundo marqués con su maldición – desata ante los azorados amantes los mecanismos del destino, ahora el acto último y la ópera toda concluyen con otro trío en el que un padre, no ya inflexible sino indulgente y sabio –el Padre Guardián – cancela definitivamente los efectos de ese destino adverso mediante la apelación a los misterios de Dios y a la redención de los desdichados enamorados (Van, “Notes”, 105a); por otra parte, esta clausura patética del acto final aporta a la variedad, sumándose a los finales trágico del acto I –la muerte del marqués –, místico del II –los votos de Leonor –, y cómico del III –las escenas de campamento y las bufonadas de Preziosilla y Fra Melitone – (Gatti, *Verdi*, I 187).

Este desenlace que hoy, ya habituados a él, se nos antoja tan perfecto y natural, no fue empero aceptado por Verdi sin hesitaciones; en carta a Tito Ricordi del 27 de noviembre de 1868 el compositor se muestra todavía indeciso: “¿Ver a Álvaro acabar tan resignadamente? Yo tengo mis dudas, que quizá aumentarán o disminuirán con la mente más tranquila”. Pero apenas un mes después parece ya decidido, según se desprende de una carta a Escudier en la que le adelanta que rehará la última escena de la *Forza* para la puesta de La Scala en Milán (Mila, *El arte de Verdi*, 148; Giuliani, “Genèse et élaboration”, 17a). Embarcado al fin en la reforma, Verdi pone manos a la obra y aprovecha para ajustar algunas otras partes de su ópera que juzgaba dramáticamente –nunca musicalmente – deficientes: al suprimir el suicidio de Álvaro se ve obligado a suprimir también el breve preludio, que contenía material musical referido a dicho suicidio, y lo reemplaza por la estupenda obertura, de más largo aliento, que hoy conocemos; el acto de la guerra en Italia es también modificado, pues el músico traslada para el final las escenas coloridas y populares del campamento, y concentra las alternativas de Carlos y Álvaro en la parte inicial, suprimiendo, además, el aria que cantaba el protagonista tras

suponer haber matado a don Carlos; otros retoques, de menor monta, afectan a detalles de orquestación, sectores brevísimos de algunos dúos, *parlati* y *recitativi* (Conati, “Due versioni”, 65b; Van, “Un opéra véhément”, 51b; Gatti, *Verdi*, I 74-76; Mila, *El arte de Verdi*, 149; Martin, *Verdi*, 320-321). Inclusive, ya definitivamente aventadas sus dudas al respecto y fiel a su costumbre, Verdi mete mano en los versos de Ghislanzoni para el nuevo final, aportando a ciertos tramos de éste, con su infalible instinto de dramaturgo, una mayor concisión y viabilidad escénica (Conati, “Due versioni”, 66ab). Así resuelta la reforma, la nueva versión de *La forza del destino* sube a escena en La Scala en febrero de 1869, con un éxito resonante que, como valor suplementario, supone el apoteótico regreso de Verdi al gran teatro milanés tras veinticuatro años de mutuas desinteligencias, originadas a partir del lejano estreno de *Giovanna D'Arco* en 1845.

Llegamos entonces al meollo de nuestro análisis, que bien cabría en la formulación de la siguiente paradoja: Verdi, el agnóstico Verdi, el anticlerical Verdi, es quien con su arte superior convierte en cristiana una obra que, tal como había salido de la pluma de Rivas, del católico Rivas, del ortodoxo Rivas, era decididamente anticristiana. Para explicar esta extraña alquimia estética, esta curiosa inversión de los roles *a priori* esperables de cada uno de los dos artistas, debemos deslindar la paradoja en dos interrogantes complementarios: ¿por qué el católico Rivas escribió una obra anticristiana?, y ¿por qué el agnóstico Verdi, sobre tal base, acabó componiendo una obra profundamente cristiana? A la primera pregunta ya hemos respondido al ocuparnos del drama del duque; éste privilegió en la escritura de su pieza el patrón literario del romanticismo por sobre sus personales convicciones religiosas, el efecto teatral por sobre cualquier doctrina, el estilo por sobre la idea; la motivación inicial de su labor no fue ideológica sino puramente estética, y así la literatura y la técnica teatral acabaron arrastrando a la ideología hasta esa inconsistencia que en su sitio destacamos: un piadoso y penitente monje deviene suicida, los personajes creen en el destino y a la vez elevan preces a Dios, los golpeados por las desgracias se sienten a un tiempo pasivos juguetes del hado y responsables pecadores.

En cuanto a la segunda pregunta, se nos ocurre que la respuesta es, a un tiempo, idéntica y opuesta a la anterior. Es idéntica porque también en Verdi la motivación inicial para la reforma del final –causa directa de la

nueva condición cristiana de la obra – fue de naturaleza estética; recuérdese que lo que el maestro comenzó a deplorar enseguida después del estreno ruso era la truculencia efectista de tantas muertes amontonadas en escena, los tintes excesivamente negros de ese recurso grueso. En la década del sesenta del siglo XIX, cuando la ópera fue compuesta y revisada, la etapa más frenética y satanista del romanticismo, plenamente vigente cuando el duque redactó su drama, ya había perdido actualidad, y los efectos teatrales de directa atrocidad, las catástrofes por acumulación desmedida y los grandes gestos de patetismo y horror empezaban a resultar desagradables. Por eso Verdi, en la reforma, hace que el duelo último, la muerte de Carlos y la herida mortal de Leonor ocurran fuera de escena; por eso también, en una primera instancia, decide que el suicidio blasfemo y satánico de Álvaro debe desaparecer. (Malkiel, “Come Verdi risparmiò”, 69b-70a; Van, “Un opéra véhément”, 51ab). Lo que Verdi quería en principio era una reforma escénica, no ideológica, y lo que le preocupaba –y lo que le hacía dudar inicialmente del final propuesto por Ghislanzoni – era que la solución adoptada fuese dramáticamente lógica: “qui bisogna badare unicamente alla scena –escribía en noviembre del ‘68–. Se il poeta trova il modo di finire logicamente e teatralmente bene, anche la musica finirà necessariamente bene” (Conati, “Due versioni”, 65a). Sus reparos ante la resignación final de Álvaro no eran de índole ideológica o religiosa, sino de naturaleza técnica, porque no veía aún con claridad que esa resignación final se correspondiera lógicamente con la condición del personaje y la dinámica de la acción. La motivación inicial de la reforma de Verdi es, por tanto, como había sido la inicial motivación del duque para la escritura del drama, de estricta índole teatral y de técnica dramática; pero en tanto esta motivación técnica arrastró a la ideología del *Don Álvaro* rivasiano hasta la inconsistencia ideológica, la misma motivación técnica ha conducido a la reformada *Forza* a la reconquista de esa coherencia de doctrina que el duque había perdido. La motivación técnica perjudica la ideología en Rivas; en Verdi la perfecciona. La motivación técnica desdibuja la ideología en Rivas; en Verdi la coherentiza, anulando su inconsistencia original y confiriéndole solidez.

Sería, de todos modos, incomprender y minusvalorar la hondura del arte verdiano achacar la “cristianización” de *La forza del destino* en su versión revisada tan sólo a un efecto de añadidura, a la consecuencia no buscada de una reforma meramente técnica. Muy cierto es que Verdi emprendió la reforma movido por motivos técnicos, y que por estos

mismos motivos no aceptó de inmediato la solución que le proponía Ghislanzoni, pero justamente debemos ahora preguntarnos por qué y en virtud de qué resortes consiguió Verdi superar sus iniciales dudas técnicas respecto del nuevo desenlace que finalmente aceptó. ¿Superó acaso esas dudas técnicas mediante razones, también, puramente técnicas? ¿O acudieron finalmente a la conciencia verdiana, para desempantanar la cuestión, consideraciones más que teatrales o literarias, acaso ya ideológicas o, en definitiva, religiosas? Esta pregunta nos obligará a plantearnos, como último cometido de estas ya largas disquisiciones, el debatido tema de la religiosidad de Verdi.

Es un lugar común de la bibliografía verdiana el referirse al anticlericalismo del maestro. Éste es un dato innegable; Verdi fue un patriota del *Risorgimento* italiano, que buscaba la unidad política de su país y adhería a una ideología netamente liberal; ser liberal y unionista en la Italia de esos tiempos equivalía a enfrentarse automáticamente con el papado y con el clero, enemigos del liberalismo y reticentes a ceder el poder temporal sobre Roma. Hay, naturalmente, otras causas más profundas en el anticlericalismo verdiano, como las muy malas experiencias pasadas en la juventud con algunos reprochables sacerdotes (Briancesco, “Arte, política y religión”, 497a), pero lo que de ninguna manera podemos hacer es confundir e identificar anticlericalismo con agnosticismo o irreligiosidad. Mucho se ha dicho y escrito sobre un Verdi agnóstico, pero lo cierto es que el maestro jamás se autodefinió como tal, sino como “un creyente lleno de dudas”: están las dudas, y son muchas, pero está, ante todo, una fe que, aunque débil o asediada, el propio Verdi se encarga de afirmar en primer término (Bardin, “La polémica religiosidad”, 51b; Suárez Urtubey, “Giuseppe Verdi: Misa de Requiem”, s.p.). Hubo en la extensa vida del compositor, claro, períodos de mayor o menor religiosidad, pero lo religioso constituye una constante de su obra y aflora a cada paso de su vida, abierta o veladamente. Según testimonio de Arrigo Boito, libretista de las dos últimas óperas de Verdi, éste “perdió la fe tempranamente, como todos nosotros” (Suárez Urtubey, “Giuseppe Verdi: Misa de Requiem”, s.p.); de niño y adolescente el futuro compositor sufrió experiencias traumáticas en relación con el clero cerril de su comarca campesina⁵, y posteriormente su asumida posición política, como dijimos,

⁵ “Verdi, que entonces tenía alrededor de siete años, era acólito de la misa. Ese domingo concentró tanto la atención en el órgano que no oyó el murmullo del

lo fue conduciendo a un anticlericalismo que pudo, a su vez, resentir su fe. En todo caso, los testimonios acerca de ésta a menudo se contradicen. En una carta de 1872, la segunda esposa del maestro, Giuseppina Strepponi, se queja de las burlas que su marido hace de la religión: “Este bandido se permite ser, no diré ateo, pero sí poco creyente, y con una obstinación y una calma como para darle de bastonazos” (Mila, *El arte de Verdi*, 261, n. 35); sin embargo, ese mismo año Strepponi escribe al obispo de Génova que gracias a la benéfica influencia del abad Mermillod, que los había casado, el alma de Verdi ha ido abriéndose: “Es respetuoso con la religión, es creyente como yo y no falta nunca a cumplir las prácticas de un buen cristiano como él quiere ser” (*Ibid.*, 261, n. 35). Dada la condición episcopal del destinatario de estas palabras, uno puede maliciar cierta piadosa exageración en los comentarios de la buena señora, pero existe otro testimonio más sorprendente aún, aportado por el tenor Francesco Tamagno –el maravilloso primer intérprete de *Otello*–, quien refiere que en su ancianidad el compositor concurría diariamente a misa en la iglesia de la Anunciación de Génova, y que, habiendo ido una vez a buscarlo allí, el tenor recibió del maestro esta observación: “Para vosotros, señores cantarines, no hay otro santuario que el teatro, quizá porque creéis continuar cantando también en la otra vida. Querido Tamagno, después de tantos dolores y tantos clamores, las horas que paso junto a Dios son las más dulces para mí. Me había perdido un poco, pero me ha devuelto a Él la Peppina” (*Ibid.*, 261, n. 35). Esta sorprendente confesión ocurre, claro, bastante tiempo después de la revisión de la *Forza*, pero más allá de las relaciones personales de Verdi con la religión, la dimensión religiosa de su obra es innegable y constante desde su misma juventud. En tal sentido,

sacerdote que pedía el agua y el vino. El cura habría murmurado tres veces al soñador, mientras la congregación observaba divertida. Finalmente, el cura descargó un puntapié, empujó o pellizcó al niño y de acuerdo con cierta versión Verdi se desmayó, y según otra se incorporó gritando: ‘Que Dios lo maldiga’, y huyó de la iglesia” (Martin, *Verdi*, 16-17; *cfr.* Briancesco, “Arte, política y religión”, 497a). El maestro de letras, latín e historia de Verdi en Busseto, Pietro Seletti, era un sacerdote que abrigaba la esperanza de convertir en hombre de iglesia a su avisado alumno, y por lo tanto no perdía oportunidad de desalentar su carrera musical y de estorbarla cuanto pudiese. Pese a esto, Verdi no pareció abrigar excesivo rencor para con él (Martin, *Verdi*, 22-24). Distinto es el caso de don Ballarini, preboste de la catedral de Busseto, que durante años intervino activamente para boicotear el nombramiento del joven Verdi como maestro de música de la ciudad y organista de la catedral (*Ibid.*, 47-56).

resulta muy útil un esclarecido artículo de Eduardo Briancesco, en el que se sostiene que el aspecto religioso no es “un elemento más” en el arte de Verdi, sino “un elemento estructurante de su genio dramático musical” (“Arte, política y religión”, 496a). Según el autor, en el itinerario religioso de Verdi pueden distinguirse tres etapas. La primera es la de la *maldición*, que aparece sucesivamente sacralizada –*Nabucco*–, laicizada o demonizada –*Giovanna D'Arco*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Un ballo in maschera*–, y resacralizada –*La forza del destino*–; en esta primera etapa lo divino se manifiesta y vive como una fuerza que se abate sobre la humanidad en forma de maldición punitiva. La segunda etapa, la del *Requiem*, se caracteriza por una evolución en la visión de Dios, que aparece más misericordioso, y por la búsqueda de un descanso en la paz del Más Allá; las obras características de esta etapa son, claro, la *Misa de Requiem*, *Don Carlos*, *Aida* y la segunda versión de *Forza*. Por último, la etapa tercera es la del *amén*, signada por la aceptación serena del dolor en cuanto querido por un Dios bueno que, misteriosamente, decide salvar a través del sufrimiento; las obras correspondientes a este período de extrema serenidad son *Otello* –la plegaria de la inocente Desdémona–, *Falstaff* –la risa y el humor son también un modo de aceptación de las desgracias–, y los *Pezzi Sacri*, última composición de Verdi (*Ibid.*, 497b-502a). Según este esquema *La forza del destino* pertenece, en su versión inicial, a la etapa primera, la de la maldición inmisericorde –la que pronuncia el marqués moribundo –, y en su versión reformada a la etapa segunda, la del Dios misericorde que se sirve del dolor para redimir; sin embargo, nos parece a nosotros que la versión reformada de la *Forza*, con su oración mariana en la escena de la consagración de Leonor, y con el trío final que proclama el sentido del dolor como vía de salvación e induce a aceptarlo y quererlo, adelanta también la tercera etapa, la del *amén* de la vejez, esa vejez en que el maestro, según vimos, acudía a diario a la iglesia de la Anunciación para pasar sus horas junto a Dios. La versión reformada de la *Forza* se erige así, nos parece, en un núcleo sintetizador de la entera evolución del pensamiento religioso verdiano.

Hay en éste, por cierto, otro momento capital, que corresponde a la composición de la estremecedora *Misa de Requiem*, en 1874, para conmemorar el primer aniversario de la muerte del gran poeta, novelista y patriota italiano Alessandro Manzoni. Es Manzoni quien puede ofrecer la clave definitiva en la evolución religiosa de Verdi, que admiraba al escritor casi hasta la adoración. Manzoni había sido en su juventud, como tantos,

anticlerical y agnóstico, pero tuvo su conversión, y durante el resto de su vida demostró en los hechos y en sus obras que era perfectamente posible, si bien no del todo fácil, armonizar los intereses patrióticos de una Italia unida y los políticos de una democracia liberal con los principios del más ortodoxo catolicismo romano; para demostrarlo, redactó su magna novela histórico-teológica *I Promessi Sposi*, que con razón ha sido llamada por la crítica “la novela de la Providencia”; en ella, personajes humildes y sufrientes, en el marco de la Italia del siglo XVII, atraviesan por infinidad de peripecias, sobreviven a los azotes de la guerra, la peste y las perversiones de los poderosos, para arribar al cabo de tanto dolor, precisamente por haber sido “educados” y purificados por éste, a un reposo final donde la dicha se identifica con la serenidad, con la paz de la conciencia tranquila y con una calma aceptación de las flaquezas humanas. Verdi leyó *I Promessi Sposi* en su juventud, y desde entonces veneró a Manzoni: “Sabes bien –escribió a un amigo ya en su madurez – cuán grande ha sido mi veneración por ese hombre que, en mi opinión, escribió no sólo la obra más notable de nuestro tiempo sino también uno de los libros más importantes que jamás nacieron de un cerebro humano: y es no sólo un libro, sino un consuelo para la humanidad” (Martin, *Verdi*, 27). Al darse la noticia de la muerte de Manzoni, Verdi quedó tan afectado que no se creyó con fuerzas para asistir al funeral, pero a los pocos días acudió a visitar su tumba, y ante ella determinó honrar a ese gran hombre con una misa de difuntos. Es evidente que el *Requiem* de Verdi no es una obra serena ni resignada, sino la dramática visión de alguien que se planta ante la muerte lleno de dudas y terrores, pero negar la sinceridad de su inspiración religiosa supondría un insulto para un artista como Verdi, que si alguna virtud tuvo en su vida y en su arte fue la de no faltar jamás a su verdad interior y la de aborrecer toda clase de simulación. Este hito central en las relaciones de Verdi con la fe, marcado por el *Requiem*, se vincula pues con Manzoni en forma directa; nuestra tesis conclusiva es que en la plasmación de la segunda y definitiva versión de *La forza del destino*, cabal compendio de su evolución religiosa toda, también operó, directa y benéfica, la influencia del idolatrado Manzoni.

Pese a admirarlo tanto –o tal vez precisamente por ello– Verdi no se atrevía a un encuentro personal con el escritor; éste se produce, por fin –y será el único entre los dos grandes artistas– en la primavera de 1868: nótese que es el año de la revisión de la *Forza*. No se sabe exactamente de qué hablaron ambos; a Manzoni, ya muy anciano, la música no le interesaba

demasiado, y Verdi, abrumado por la presencia de su ídolo, probablemente no haya logrado disimular su embarazo; según una repetida tradición, Manzoni recibió a Verdi diciéndole: “Verdi, usted es un gran hombre”, a lo que éste habría respondido: “Pero usted es un santo”. Ya de regreso en su casa, Verdi se apresuró a escribir sus impresiones a su amiga la condesa Maffei: “¿Qué puedo decir de Manzoni? Me habría arrodillado ante él si se nos permitiera venerar a los hombres” (Martin, *Verdi*, 346-347). Poco importa lo que se haya hablado en esa reunión, poco importan los temas de la charla, si es que hubo charla; lo que es innegable es que la sensación de Verdi fue la de hallarse ante alguien santo, casi sagrado. Manzoni mismo, su persona, su ejemplo vivo, visible y tangible, vinieron a completar y a coronar el hondo impacto que sus obras habían tenido desde siempre en el compositor. Ante Manzoni, Verdi experimentó una sensación casi asimilable a una vivencia religiosa; de repente tenía ante sus ojos la corporización de lo más puro y elevado que le fuera dado concebir entre los hombres. Por nuestra parte, se nos antoja que el Verdi que salió de esa entrevista no fue ya enteramente igual al que había entrado en ella; de alguna misteriosa manera, Manzoni contribuyó con su presencia física a que las enseñanzas de sus escritos adquiriesen de golpe toda su honda dimensión para Verdi; éste, ante su admiradísimo autor, revivió sin duda todo su antiguo entusiasmo por sus doctrinas, que no eran otras que las del cristianismo católico, y andando los días y las semanas, meditándolas y rumiándolas –tal la indemostrable teoría que atisbamos y proponemos–, Verdi *comprendió* por fin que el desenlace que Ghislanzoni le proponía para la *Forza* no sólo no era teatralmente incorrecto, sino que venía también, por preciosa añadidura, a condensar en poquísimos versos las enteras enseñanzas de la obra manzoniana.

Y es, en efecto, el final de *La forza del destino* una página netamente manzoniana, luminosa pero no ignorante de las sombras de la existencia, a la vez grandiosa y humana, a la vez dolorosa y esperanzada, verdadera glorificación de los designios de la Providencia y del sentido redentor de ese sufrimiento enviado a la tierra por “*il Dio che atterra e suscita,/ che affanna e che consola*”, por decirlo con versos, precisamente, de Manzoni (“Il cinque maggio” 105-106, *Poesie*, 75). ¿Cómo no descubrir, en el elevado canto del Padre Guardián, los ecos de aquel otro santo varón, el fra Cristoforo manzoniano, que sobre el final de *I Promessi Sposi* aconseja a los finalmente unidos novios Renzo y Lucia: “*Ringraziate il cielo che v'ha condotti a questo stato, non per mezzo dell'allegrezze turbolente e*

passaggiere, ma co' travagli e tra le miserie, per disporvi a una allegrezza raccolta e tranquilla”? (*I Promessi Sposi*, XXXVI, 454). ¿Cómo no ver que ese desenlace, buscado primero por Verdi por razones meramente teatrales, y no aceptado después en forma inmediata por esas mismas razones, finalmente y tras sin duda sereno examen es adoptado por el maestro porque en él ha descubierto la quintaesencia del pensamiento de su venerado Manzoni?

Así, resulta evidente que Verdi no buscó inicialmente el desenlace movido por razones religiosas, pero también que fueron éstas, en lo que tenían de manzonianas, las que finalmente lo decidieron a aceptarlo. De esta manera podríamos decir que Verdi transforma una inconsistente obra de Rivas en una paradigmática obra de Manzoni. El cambio de desenlace coherentiza el *Don Álvaro*, sustituyendo el destino ciego por la Providencia redentora y haciendo de la pieza lo que siempre quiso ser: un drama cristiano. En manos de un artista superior como Verdi, la previa obra de un hábil artesano como Rivas se plenifica, *se concluye* en rigor, adviniendo a su significado profundo e inevitable. El *Don Álvaro* rivasiano queda entonces, visto en función de la *Forza* verdiana, como apenas un esbozo imperfecto, un borrador que sólo alcanza entidad acabada en la segunda versión de la ópera. Esta entidad acabada, por su parte, termina convirtiendo el esbozo de Rivas en un *texto* manzoniano, y no sólo por el desenlace. Había ya elementos manzonianos en la obra del duque y en la primera versión de Verdi: el vasto cuadro social, la humana visión de los personajes del pueblo, las delicadas notas de humor, el protagonismo acordado a las masas, el peso del contexto histórico, son todas características que hermanan a la *Forza* con *I Promessi Sposi* incluso antes de la revisión de aquella⁶; con la reforma, empero, se añade el elemento clave que sanciona definitivamente la congenialidad de las dos obras: la Historia no aparece ya como el campo donde golpea una ciega *forza del destino*, sino como el magno escenario donde se ejecuta el plan providente de un Dios que se sirve del dolor para educar y salvar.

* * *

⁶ “La ópera cubre un campo muy amplio, desde lo personal a lo social, a la manera del teatro isabelino o de la novela del siglo XIX: es la obra de un hombre que ha leído *I Promessi Sposi* [...]” (Osborne, *Verdi*, 138-140; *cfr.* Van, “Un opéra véhément”, 47b-48b).

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis
1980 *Historia de la literatura española*, (vol. IV: *El romanticismo*), Madrid, Gredos.
- AZORÍN. *Rivas y Larra*
1957 *Razón social del romanticismo en España*. 2ª ed. Madrid, Espasa Calpe (Austral).
- BARDIN, Pablo
1997 “La polémica religiosidad de Verdi”, *Teatro Colón Revista*, V, 42, 50-53.
- BLECUA, Alberto
1988 “Introducción” a: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Barcelona, Planeta, pp. ix-xliii.
- BRÈQUE, Jean Michel
1989 “Sources, faiblesses et prétentions d'un scénario”, *L'Avant Scène Opéra*, 22-28.
- BRIANCESCO, Eduardo
1978 “Arte, política y religión en la obra de Verdi”, *Criterio*, Buenos Aires, LI, 1795 (14 sept., 1978), 496-503.
- CAÑETE, Manuel
1988 “Prólogo a *Obras Completas* [del duque de Rivas, Madrid, I, 1854]”, en: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecua. Barcelona, Planeta, pp. 207-218.
- CARAVACA, Francisco
1963 “Mérimée y el duque de Rivas. Ensayo de literatura comparada”, *Revista de Literatura*, XXIII, 45-46, 5-48.

- CARDWELL, Richard A.
1973 "Don Álvaro or the force of cosmic injustice", *Studies in romanticism*, XII, 559-579.
- CASALDUERO, Joaquín
1959 "Don Álvaro o el destino como fuerza", *La Torre*, VII, 25, 11-49.
- ČERNÝ, Vaclav.
1934 "Quelques remarques sur les sentiments religieux chez Rivas et Espronceda", *Bulletin Hispanique*, XXXVI, 1, 71-87.
- CESARI, Gaetano - LUZIO, Alessandro (ed.)
1913 *I copialettere di Giuseppe Verdi*. A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita. Milano, Tip. Stucchi Ceretti e C.
- CONATI, Marcello
1997 "Due versioni per un capolavoro", en: Verdi, Giuseppe - Piave, Francesco Maria. *La forza del destino. Original St. Petersburg version, 1862*. Soloists, Kirov Chorus and Orchestra, St. Petersburg. Cond. Valery Gergiev. Philips, 446 951-2, pp. 61-68.
- CUETO, Leopoldo Augusto de
1988 "Examen del *Don Álvaro o la fuerza del sino*", en: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecuá. Barcelona, Planeta, pp. 195-207.
1988 "Discurso necrológico literario en elogio del Duque de Rivas, 4 de marzo de 1866", en: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecuá. Barcelona, Planeta, pp. 218-223.

DUQUE DE RIVAS

1988 *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecuá. Barcelona, Planeta.

GATTI, Carlo

1931 *Verdi*. Milano, Edizioni Alpes, 2 vols.

GIULIANI, Elisabeth

1989 “Genèse et élaboration [de *La forza del destino*] à travers la correspondance”, *L'Avant Scène Opéra*, 126, 10-21.

GREY, Ernest

1968 “Satanism in *Don Álvaro*”, *Romanische Forschungen*, 80, 2/3, 292-302.

MALKIEL, Marina

1997 “Come Verdi risparmiò la vita ad Alvaro”, en: Verdi, Giuseppe - Piave, Francesco Maria. *La forza del destino. Original St. Petersburg version, 1862*. Soloists, Kirov Chorus and Orchestra, St. Petersburg. Cond. Valery Gergiev. Philips, 446 951-2, pp. 69-73.

MANZONI, Alessandro

1976 *Poesie*. A cura di Riccardo Bacchelli. Torino, Einaudi.

1973 *Promessi Sposi*. A cura di Mario Stefanoni. Novara, Epidem.

MARTIN, George

1984 *Verdi*. Buenos Aires, Javier Vergara Editor,

MILA, Máximo

1992 *El arte de Verdi*. Madrid, Alianza.

OSBORNE, Charles

1985 *Verdi*. Barcelona, Salvat

PASTOR Díaz, Nicomedes

- 1988 “Vida del autor [Ángel Saavedra, duque de Rivas], hasta 1842”, en: Duque de Rivas. *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Edición, introducción y notas de Alberto Blecuá. Barcelona, Planeta, pp. 117-184.

PEERS, E. Allison

- 1923 “Ángel Saavedra, duque de Rivas: a critical study”, *Revue Hispanique*, LVIII, pp. 1-600.
1923 *Rivas and romanticism in Spain*. London, Houdder and Stoughton.

RÍO, Ángel del

- 1963 *Literatura española*. New York, Holt Rinehart and Winston, (vol. II: *Del neoclasicismo a la actualidad*).

SEDWICK, B. Frank

- 1955 “Rivas' *Don Álvaro* and Verdi's *La forza del destino*”, *Modern Language Quarterly*, XVI, 124-129.

SERRANO Alonso, Javier

- 1996 “La poesía narrativa del Duque de Rivas”, *Moenia*, 2, 511-537.

SUÁREZ URTUBEY, Pola

- 1987 “Giuseppe Verdi: Misa de Requiem”, en el programa de mano correspondiente a: *Misa de Requiem*, de Giuseppe Verdi. Dir. Romano Gandolfi. Solistas, Coro y Orquesta Estables del Teatro Colón. Buenos Aires, 9 de abril de 1987, s.p.

VAN, Gilles de

- 1989 “Notes et commentaires” a: Verdi, Giuseppe. *La force du destin*, en: *L'Avant Scène Opéra*, 30-108.
1997 “Un opéra véhément et romanesque”, en: Verdi, Giuseppe - Piave, Francesco Maria. *La forza del destino. Original St. Petersburg version, 1862*. Soloists, Kirov Chorus and Orchestra, St. Petersburg. Cond. Valery Gergiev. Philips, 446 951-2, pp. 45-51.

VERDI, Giuseppe - PIAVE, Francesco Maria.
1963 *La forza del destino. Melodramma in quattro atti.*
Buenos Aires, Ricordi.

VERDI, Giuseppe - PIAVE, Francesco Maria (cont.)
1997 *La forza del destino. Original St. Petersburg version,*
1862. Soloists, Kirov Chorus and Orchestra, St.
Petersburg. Cond. Valery Gergiev. Philips, 446 951-2,
pp. 80-257.

* * *

Javier Roberto González (Buenos Aires, 1964). Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina, egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Investigador del CONICET en la especialidad de filología hispánica medieval y del siglo XVI. Director del Departamento de Letras de la Universidad Católica Argentina, en cuya Facultad de Filosofía y Letras se desempeña como Prof. Titular de Literatura Española Medieval, Prof. Adjunto de Historia de la Lengua Española y Director del Centro de Estudios de Literatura Comparada. Es autor de los libros *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (Secretaría de Cultura del Chubut, 1999), *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas: guía de lectura* (Alcalá de Henares, 2000), la edición de este mismo libro de caballerías (Alcalá de Henares, 2004), y *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (Buenos Aires, 2008). Ha publicado alrededor de un centenar de trabajos de investigación en volúmenes y revistas académicas de la Argentina y el exterior, y expuesto en congresos nacionales e internacionales. Como dramaturgo ha publicado y estrenado obras en la Argentina y recibido el Premio Nacional de Teatro de la Sociedad General de Autores de la República Argentina.

EL RAPTO EN EL SERRALLO Y EL ROMANTICISMO MOZARTIANO¹

**FERNANDO ORTEGA
CLAIRE COLEMAN**

Resumen

Opera de juventud, reflejo cercano de la biografía de su compositor tanto en sus circunstancias concretas (conquista de libertad y aspiración al matrimonio) como en sus ideales más profundos (la clemencia como valor humano universal) y también en sus temores secretos (celos, infidelidad), *El Rapto en el serrallo* señala un momento intensamente romántico dentro del itinerario estético-espiritual de W.A.Mozart. La sublimación de la mujer amada, su «divinización» martirial y sufriente, plantea la grave cuestión acerca de la verdad del amor, que ocupará el pensamiento dramático del compositor hasta su última ópera.

Palabras clave: vida - obras - Constanza - Romanticismo – redención.

Abstract

Opera composed in his youth, close reflection of the composer's biography, related to his personal circumstances (the conquer of freedom and his wish of marriage) as well as to his most deep ideals (mercy as a universal human value) and also to his secret fears (jealousie, infidelity), *The Abduction from the seraglio* points out at a strongly romantic moment in the aesthetic-spiritual itinerary of W. A. Mozart. The sublimation of the beloved woman, her “divinization” through martyrdom and suffering, raises the important issue of love's truth, that will occupy the dramatic thought of the composer till his last opera.

Key words : life - works - Constanza - Romanticism - redemption.

* * *

¹ El presente texto pertenece al libro “Avec Mozart. Un parcours à travers ses grands opéras” de próxima publicación (2010) en Francia.

I- Un año después del trágico y suntuoso *Idomeneo* (K.366), Mozart nos ofrece, en 1782, la más juvenil, la más tónica de sus óperas: un cuento popular intitulado *El Rapto en el serrallo* (RS) K.384. Catorce años después de *Bastien* y *Bastienne*, es la primera ópera alemana completada por el músico, una obra totalmente impregnada de juventud y encanto.

El Rapto en el serrallo pertenece al género « turco », muy apreciado en esa época. Misterioso y sensual, Oriente ejercía una gran seducción sobre el público y servía de escenario para numerosas ficciones.

Pero la anécdota del *Rapto en el serrallo* es una de las más antiguas y más conocidas de la literatura europea. Reaparece a menudo en el transcurso de períodos turbulentos de la historia y es posible encontrarla en una abundante literatura durante el Renacimiento. Se trata del tema de la mujer fiel que permanece inquebrantablemente fiel mientras su amante recorre el mundo.

En el siglo XVIII este tema fue tratado musicalmente con frecuencia, en particular por Gluck y Haydn. El mismo Mozart lo había elegido dos años antes para *Zaide*, ópera que quedó inconclusa. En esa época, el *Singspiel* –la ópera alemana– era un género nuevo, abierto a todos los estilos, muy libre, sin reglas particulares. Mozart le dará sus títulos de nobleza, creando e inventando con profunda alegría. Luego de las limitaciones impuestas por el género *opera seria* en *Idomeneo*, el *Rapto en el serrallo* es, según J.V.Hocquard, la ópera de la libertad, afirmación válida en varios sentidos. En lo que se refiere exclusivamente a la música, Mozart ciertamente estalla.

Obra conmovedora, no sólo por ser el primer *Singspiel* completo de la madurez de Mozart, sino también por ser una ópera que refleja de manera muy directa la biografía del músico. Como lo hace notar Jean Blot, con el *Rapto en el serrallo* la vida pasa a la obra.²

¿Y qué encontramos en esta obra? Desde la Obertura la música turca condimenta una partitura deslumbrante. Humor alemán, simple y rural, lejano al espíritu francés y a las pequeñas mentiras italianas ; inolvidables conjuntos vocales ; arias de inspiración y estilo muy diversos pero que se acompañan sin embargo muy bien entre sí; mucha vitalidad y una intensa alegría, muy comunicativa. Y, por encima de todo esto, el despliegue, sin

² BLOT, Jean, *Mozart*, Gallimard 2008.

barreras, del encanto mozartiano, una explosión de juventud y de vida. Más que en *Idomeneo*, aquí se ven personajes creíbles, humanos, esperando a que *Las Bodas de Fígaro* los eleve a una aún más plena y verdadera humanidad musical.

Un *Singspiel* no es solamente una ópera cantada en alemán. Presenta la particularidad de alternar escenas cantadas y habladas. Estas últimas – como el recitativo en la ópera italiana – tienen la función de resumir la acción y hacerla progresar. Además, en el *Rapto en el serrallo*, le permiten expresarse al Basa Selim, personaje que no canta nunca pero que –como Neptuno en *Idomeneo*– domina toda la intriga gracias a un poder casi absoluto. Por otra parte, esta alternancia de escenas cantadas y habladas mantiene despierto el interés del público, puesto que inclina la acción hacia el ámbito propio del teatro y, a su vez, hace muy deseable el retorno de los momentos cantados. Y cuando la música es de Mozart, como en este caso, ese regreso responde en nosotros casi a una necesidad.

II- “¡Es necesario que sea tan alegre que provoque ganas de llorar!”, decía Bruno Walter a sus músicos a propósito de la Obertura. Esta Obertura, Mozart la compuso con cariño. Quiso que fuese breve, chispeante, muy dinámica. Es una joya de mil colores que contiene en su centro un episodio ensoñador, de gran densidad poética, que puede ser visto como una premonición de los sufrimientos que padecerán los protagonistas. Esta página pensativa, escrita en modo menor, se esfuma pronto, ante el regreso del fogoso *tempo primo*. Sin embargo, la Obertura no termina con típicos acordes conclusivos, sino que se desliza hacia la primera de las arias de Belmonte, en la que reconocemos inmediatamente la frase pensativa, pero ahora en modo mayor: « ¡Es aquí donde voy a volverte a ver, Constanza, felicidad mía ! ». La heroína se llama Constanza, igual que la novia de Wolfgang : ¡feliz coincidencia ! Realmente se dan aquí muchos paralelismos entre la ficción y la realidad.

La Constanza de la ópera es una joven aristócrata española, prisionera –junto con su servidora Blonda y su novio Pedrillo– en un harén luego de haber naufragado. Belmonte, novio de Constanza, que la busca infatigablemente, rastrea por fin su pista en el palacio del Basa Selim. Después de chocar con Osmín, feroz y truculento guardián del harén, Belmonte se encuentra con Pedrillo y se entera así de que el Basa, seducido por el encanto de Constanza, la ha hecho su favorita. ¿Habrà cedido a las

insinuaciones del Basa? El corazón de Belmonte se sobresalta ante la idea, aunque Pedrillo le aclara que Constanza se ha mantenido completamente fiel a él.

La angustia de Belmonte se ubica en el corazón de la acción interior –aquella acción que proviene de la música de Mozart más que del libreto – del *Rapto en el serrallo*, como también los sufrimientos de Constanza, que tienen una doble fuente: por un lado el hecho de estar separada de su amado, ignorando su actual presencia en el palacio del Basa Selim; por otro, luego del reencuentro, el de la sospecha de infidelidad por parte de aquel a quien tanto ama. Pero las nubes pasan, el cielo se despeja, y Belmonte, convencido de la fidelidad de Constanza, prepara con la ayuda de Pedrillo la huida de los cuatro en el mismo barco que lo ha traído a Medio Oriente. El plan de huida fracasa, Osmín los atrapa y son condenados a muerte por el Basa. Este, sin embargo, conmovido por la inquebrantable fidelidad de Constanza, perdona a todos y los libera. Todo termina bien, al menos en la ficción de la ópera.

El acto de clemencia de Selim, con el que concluye la ópera, sufrió modificaciones por parte de Mozart y su libretista. En la pieza original de Bretzner, en la que se inspiró Stephanie, el Basa reconocía en Belmonte a su hijo, desaparecido desde hacía muchos años. Su perdón se imponía por razones familiares y sentimentales. En la ópera de Mozart, en cambio, Selim reconoce en Belmonte al hijo de su peor enemigo, con lo cual su acto de clemencia adquiere una amplitud y una profundidad mucho mayores. El mensaje humanista del *Rapto en el serrallo* se hace explícito: más allá de su cultura o religión, todo hombre es grande cuando, superando las pasiones, el odio y la venganza, se deja guiar por el amor, la magnanimidad y la razón, e incluso, como aquí, cuando es capaz de practicar, siendo musulmán, el evangélico amor al enemigo.

En cuanto a la vida verdadera, hemos dicho que está muy ligada a la composición de la ópera. Día tras día, Wolfgang relata a su padre las peripecias de su compromiso con Constanza Weber. La ópera refleja vivamente este encuentro del músico con el amor y el universo femenino. Toda la gestación del *Rapto en el serrallo* corre pareja con el desarrollo tumultuoso de la relación afectiva con Constanza, las tensiones provocadas por la actitud un tanto ligera de la joven, los celos del músico, y también la intromisión de Cecilia Weber, madre de Constanza, y de su tutor. Pero los

novios, como sucede en la ópera, se aman sinceramente, y logran superar los obstáculos. Todo esto influye en la música y la engalana con un aura de fresca y autenticidad.

Como en la ópera, Wolfgang-Belmonte quiere salvar a Constanza. ¿Pero de qué? De la familia Weber, que, según él, hace de la joven una mártir. Pero a la vez Mozart debe enfrentar el descontento crónico de Leopoldo, su padre, que se opone al matrimonio; debe también responder a las maledicencias que llegan hasta Salzburgo y sortear los propósitos mezquinos de aquella que será su suegra. Los primeros siete meses de 1782 son por lo tanto un período muy agitado y doloroso para el joven Mozart.

III- El *Rapto en el serrallo* se estrenó en julio de 1782, y tres semanas más tarde, el 4 de agosto, Wolfgang y Constanza se casaron. Estuvo ausente Leopoldo, cuya bendición, otorgada a regañadientes, llegó el día siguiente. Este matrimonio, celebrado en pequeño comité, pero lleno de emoción y lágrimas, concreta la entrada de Mozart –finalmente – en la adultez.

Es fácil percibir que los años 1781 y 1782 fueron decisivos para él. Con *Idomeneo* había logrado sustraerse a la tutela de su padre. Leopoldo, desgraciadamente, a pesar de haber participado tan de cerca en la gestación de esa ópera, de haber sido consultado en muchas cuestiones e invitado a opinar, no hizo suya la abdicación del rey de Creta en favor de su hijo Idamante. Sordo a ese mensaje, siguió influyendo mucho sobre Wolfgang hasta su muerte en 1787. En la época del *Rapto en el serrallo*, ya liberado del arzobispo Colloredo desde hacía un año, el joven músico debió todavía soportar a Leopoldo, padre amante por cierto, pero que no renunciará al dominio –al menos psicológico – sobre su hijo, por entonces ya músico célebre en toda Europa, y con veintiséis años de edad.

Más allá de la anécdota ¿qué nos dice el *Rapto en el serrallo*? Para descubrirlo, hay que reflexionar acerca del papel central de Constanza en la ópera. Ella prolonga la nobleza de alma de Ilia, la heroína de *Idomeneo*, y, como ella, encarna un itinerario que la hace evolucionar hacia la realización de un acto salvífico en el que, paradójicamente, la que debía ser salvada se transforma en salvadora de su salvador.

“Mujer-faro que parece tomar a Belmonte de la mano en el tercer acto, en el dúo (n°20), para insuflarle el coraje de morir. Cada una de sus intervenciones, en este dúo, superan en intensidad y amplitud a las de su compañero. Parece ya Pamina guiando a Tamino en la prueba final. La paradoja es que esta figura de proa, casi tan heroica como *Fidelio*, no es, en el plano real, la salvadora (como su hermana beethoveniana) sino aquella a la que hay que salvar (recordemos que Mozart soñaba siempre con salvar a aquellas que amaba)”.³

Podemos preguntarnos: ¿de qué salva Constanza a Belmonte? En el nivel de la acción exterior, ella intenta animarlo y calmar su angustia ante una muerte inminente: “Amado mío, olvida esas torturas. ¿Qué es la muerte? Un tránsito hacia la paz, y, a tu lado, un anticipo de la beatitud”. Pero, como bien señala Abert:

“no es de afuera, ni del Basa ni de Osmín, de donde viene el peligro principal que amenaza a los enamorados, sino de su propio ser íntimo, y ese peligro consiste en los movimientos mezquinos de los celos. Esas pequeñeces deberán ser superadas, y recién entonces los amantes estarán maduros y fuertes como para afrontar los enemigos y los peligros externos”.⁴

Es pues en el plano de la acción interior que Constanza salva a Belmonte del tormento provocado por las dudas acerca de su fidelidad. Este acto salvador se obrará por medio de la música. Y es Mozart mismo, el novio de Constanza, quien busca curarse de sus celos pintando un sublime retrato musical de la heroína.

Para comprender la sublimación de Constanza, hay que escuchar la célebre aria *Martern aller Arten*, en la cual la joven desafía el poder de Selim, despreciando el martirio al cual este amenaza someterla en razón de su obstinado rechazo. Pero nada podrá empañar la fidelidad de Constanza hacia Belmonte.

Sin embargo, la mujer sublime y perfecta que canta esta aria ¿qué tiene en común con la pequeña y prosaica Constanza Weber? ¿Acaso

³ STRICKER Rémy, *Mozart et ses opéras. Fiction et vérité*, Gallimard 1980, 198.

⁴ Citado en HOCQUARD, Jean-Victor, *L'Enlèvement au Sérail. Commentaire musical et littéraire*, en *L'Avant-scène opéra* n.59, Paris 1984, 70.

Mozart realiza, por transferencia, un homenaje, consciente o no, a Aloisia Lange, hermana de Constanza, la cantante altiva e intocable, el amor imposible de Mozart ? Sabemos que a Wolfgang, por naturaleza celoso y muy orgulloso de su honor, lo obsesionó toda la vida el temor de ser engañado. Tal vez esta inseguridad contribuyó a mantener vivo el ardor en su relación matrimonial.

Lo que sí es cierto es que al idealizar de este modo a la mujer amada, nuestro músico cedió a un romanticismo pasajero, sorprendente en él, y que combatirá con energía en *Così fan tutte*. Se trata de una cuestión grave, ya que la idealización romántica es siempre sacrificial: para sobrevivir, debe sacrificar víctimas. En la ópera, son generalmente mujeres, como bien lo mostró Catherine Clément. Aquí la víctima es Constanza Weber, metamorfoseada en Constanza, mujer-ídolo, “mujer sublime puesto que sublimada” (Stricker), obligada a convertirse en arquetipo de perfección moral para calmar así los tormentos íntimos del joven Mozart..

“Trazando en el *Rapto en el serrallo* los rasgos de una Constanza ideal, le propone a su querida Constanza un modelo al cual espera que ella sabrá aproximarse [...] Wolfgang espera sin duda que los dioses incitarán a su Constanza a encarnar en su vida, como la Cavalieri la encarnaba en la escena, a la heroína que ha diseñado en su partitura”.⁵

Al mito de *Idomeneo* le sucede una ficción, pero una ficción que pone en escena un nuevo mito, el de la Mujer ideal, la Mujer mártir cargada con la misión divina de procurar al hombre la salvación, la redención. Todo el romanticismo está ya presente acá, particularmente el mundo oscuro de las heroínas wagnerianas, de Senta a Kundry, pasando por Isolda. Y el precio de la salvación será siempre el sacrificio, ya que se les pide demasiado a estas criaturas, aplastadas por el peso de la idealización-divinización, aún cuando su amor sea verdadero, inmenso y generoso.

“El amor de una tierna mujer me ha hecho feliz; ella se atrevió a sumergirse en el océano del sufrimiento y de la agonía para poder decirme : ‘Te amo’... Nada nos ha sido ahorrado –pero yo fui rescatado y ella es

⁵ BREQUE Jean-Michel, *Constance, une héroïne purement mozartienne* en *L'Avant-scène* n.59, Paris 1984, 90.

inmensamente feliz”. Estas líneas, escritas por Wagner a Listz al finalizar su relación con Matilde Wesendonck, parecerían ser la traducción literaria de los sentimientos que expresan en el segundo acto las dos arias que canta la heroína del *Rapto en el serrallo*, y que constituyen el centro de gravedad de la ópera.

IV- La célebre aria en la que Constanza responde con vehemencia a las amenazas de Selim se ubica a continuación de un aria de gran poesía e interioridad, *Traurigkeit*. Es un soliloquio de la joven, completamente sola en el escenario, ignorando aún que Belmonte ya está allí, en el palacio del Basa Selim, para salvarla.

En un canto de profunda tristeza, que anuncia irresistiblemente el aria de Pamina en el segundo acto de *La Flauta Mágica*, Constanza expresa todo el dolor que experimenta al estar lejos de Belmonte. Misma tonalidad de Sol menor, misma cita de Gluck en las palabras *Traurigkeit! Traurigkeit!* (en la *Flauta: Sieh Tamino, diese Tränen*). El dolor de Constanza es de la misma naturaleza que el de Pamina, pero aquí, en el *Rapto en el serrallo*, ese dolor se dice sin el desamparo y el despojo que caracterizan el aria *Ach, ich fühl's*.

Luego de haber llorado amargamente a Belmonte, Constanza intercambia unas pocas palabras con Selim y, para responder a sus amenazas, ataca el aria *Martern aller Arten*, verdadera declaración de guerra vocal y orquestal. Se puede preferir el aria anterior, pero eso no impide admirar el resplandor multicolor de este canto en el que la joven se muestra sublime en su fidelidad. La altura extrema de la línea vocal no tiene en Mozart el sentido que tendrán las coloraturas acrobáticas de la ópera italiana del XIX. En Mozart, ese recurso vocal señala el desbordamiento del discurso. Hocquard lo ha dicho admirablemente: “Cuando la frase musical ya no es capaz de enunciar lo que trasciende el sentimiento (y con más razón la pasión) una presión interna hace estallar las compuertas... toda retórica queda abolida. ¿Pero significa que este tipo de canto sea inexpresivo? Sucede todo lo contrario, ya que se ha hecho soporte de lo inexpresable”.

V- En *Così fan tutte* (1789-90), Constanza, la Mujer casi divina del *Rapto en el serrallo*, se transformará en dos hermanas muy humanas. ¿No es *Così* una especie de revisión del *Rapto en el serrallo*? Es claro que

existe, argumentalmente, una relación entre las dos obras, pero *Così* subrayará la diferencia: esta vez la heroína ya no será invulnerable, y caerá de su pedestal. Quedará por ver si esa caída –que será analizada por Mozart a la luz de la Caída original – es o no un hecho positivo. Mirando hacia lo que vendrá después de *Così fan tutte*, especialmente *La Clemenza di Tito*, podemos arriesgar que la dramaturgia mozartiana evolucionó en el sentido de una progresiva comprensión y celebración de la *felix culpa*. Caído el ídolo autodivinizante pudo ir surgiendo dolorosamente, en su pensamiento creador, el ícono de la paradoja cristiana: *la caída más grave puede conducir a la más alta elevación*.

* * *

BIBLIOGRAFIA

- BLOT, Jean
2008 *Mozart*, Gallimard.
- BREQUE, Jean-Michel
1984 *Constance, une héroïne purement mozartienne* en *L'Avant-scène* n.59, Paris, 90-95.
- HOCQUARD, Jean-Victor
1984 *L'Enlèvement au Sérail. Commentaire musical et littéraire*, en *L'Avant-scène opéra* n.59, Paris, 23-89.
- ORTEGA, Fernando
1991 *Mozart, tinieblas y luz*, Ediciones Paulinas, Bs.As
1998 *Beauté et Révélation en Mozart*”, Editions Parole et Silence, Paris.
2002 *La voix cachée. Dialogues sur Mozart*” (co-autora: Claire Coleman), Ed.Factuel, Paris
2006 *Mozart. La fin de sa vie* (co-autora Claire Coleman), Ed.Parole et Silence, Paris.

STRICKER, Rémy

1980 Mozart et ses opéras. Fiction et vérité, Gallimard.

* * *

Claire Coleman. Escritora francesa, autora de numerosos ensayos, entre los que se destacan: *Adieu, plaisant soleil*, Parole et Silence 2008; *Lettre à mon mari mort*, Ed.Parole et Silence 2003; *Mère, quel est ton vrai visage?* Ed.Parole et Silence 2009; *La voix cachée. Dialogues sur Mozart* (con F.Ortega) y *Mozart. La fin de sa vie* (con F.Ortega).

Fernando Ortega. Bioquímico (1973). Facultad de Farmacia y Bioquímica, Universidad de Buenos Aires. Doctor en Teología (6-VI-1990). Facultad de Teología. Pontificia Universidad Santo Tomás de Aquino. Roma. Tesis: "Belleza y Revelación. Estudio del simbolismo cristiano en el pensamiento musical de Wolfgang Amadeus Mozart" Profesor Titular de Teología Dogmática, Antropología Teológica y Teología Moral en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (1984-1987, 1991-2009). Profesor Titular de Teología Moral -Facultad de Teología- Universidad Católica Argentina (1991-2009). Director del Departamento de Teología Moral desde 2003. Director del Instituto para la Integración del Saber, UCA, desde abril 2001 hasta la fecha.

Entre sus publicaciones relacionadas con la investigación musicológica se cuentan: "Mozart, tinieblas y luz", Ediciones Paulinas, Bs.As 1991; "Beauté et Révélation en Mozart", Editions Parole et Silence, France 1998; "La voix cachée. Dialogues sur Mozart" (co-autora: Claire Coleman), Ed.Factuel, Paris, 2002 y "Mozart. La fin de sa vie" (co-autora Claire Coleman), Ed.Parole et Silence, Paris 2006.

ELUSIVIDAD Y METÁFORA: PASADO Y PRESENTE EN UNA OBRA DE LUIS MUCILLO

GABRIEL PÉRSICO

Resumen

A partir de la idea de metáfora concebida como una construcción significativa que extrapola significados de un plano a otro plano, sería lícito proponer a la metáfora musical como una poética en sí misma, reconociendo su alcance estético y filosófico. El presente trabajo intentará reflexionar, partiendo de dicho postulado, acerca de la creación, características, estilo e interpretación de la obra '*Of golden King and silver Lady*' - *Suite on ancient folk tunes* (2004), para flauta travesera barroca y clavecín, del compositor argentino Luis Mucillo (1956), con especial énfasis en la segunda pieza de dicha suite ('*Lisa Lan*').

La obra, desde su concepción, sus recursos compositivos, sus criterios de interpretación, hasta su integración en un proyecto de grabación presenta fuertes características intertextuales, no sólo dentro del ámbito de la música misma y su tradición, sino también en la rica imaginería literaria que le da sustento significativo.

Palabras clave: Metáfora – creación - estilo – interpretación – intertextualidad - Luis Mucillo – Francesco Geminiani – música antigua – música contemporánea.

Abstract

Stemming from the idea of metaphor, conceived as a meaningful construction that extrapolates meanings from a level to another, it would be reasonable suggest the musical metaphor as a Poetic by itself. The paper would try to ground on this idea its observations on creation, features, style and performing matters of the work for baroque flute and harpsichord '*Of golden King and silver Lady*' - *Suite on ancient folk tunes* (2004), from the Argentinean composer Luis Mucillo (1956), by specially focusing on the second piece of the suite ('*Lisa Lan*').

This work, in its invention, compositional resources, performing criteria and integration in a recording project, shows strong intertextuality's features, not only in the musical field and its tradition, but also in the rich literary imagery which allows it to build its meaning.

Key words: Metaphor - creation - style - performing matters - intertextuality - Luis Mucillo - Francesco Geminiani - early music - contemporary music.

“Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?”

Jorge Luis Borges

‘El Aleph’ (1949)

Obras completas, Emecé, Tomo I, pág. 752.

1.1) Luis Mucillo:

El compositor Luis Mucillo nació en Rosario, en 1956. Estudió piano con Aldo Antognazzi y composición con Francisco Kröpfl. Becario del DAAD en Alemania, desarrolló buena parte de su carrera en Alemania y Brasil. En 1987, ganó el Concurso Internacional de Composición Sinfónica de Trieste (Italia). Entre otras distinciones, ha recibido el Premio Municipal de Música de la ciudad de Buenos Aires (2006) y el premio Clarín-Espectáculos en Música Clásica (2005). Ha sido compositor en residencia de la Fundación *Les Treilles* (Francia, 1989). Su obra incluye piezas para orquesta, música de cámara y electroacústica, entre las cuales se destacan el Concierto para piano y orquesta (2001), el ciclo de canciones con orquesta ‘Entre la luna y la sombra’ (2002) y el poema sinfónico ‘*Brocéliande*’.¹

1.2) La obra y su génesis:

La suite fue compuesta para y dedicada a los intérpretes Gabriel Pésico (flauta travesera barroca) y María de Lourdes Cútoló (clavecín) en el 2004 y estrenada el 3 de setiembre de 2004 en el Auditorio Casa Thomas Jefferson, Brasilia, Brasil. El hecho de estar concebida para instrumentos ‘históricos’², es decir para instrumentos propios del repertorio de la música barroca, ya de por sí representa y posibilita un cierto grado de intertextualidad.

¹ MUCILLO, L. Reseña autobiográfica en PÉRSICO, G. 2008: s. n.

² Las comillas hacen referencia a la ambigüedad del término aplicado a los instrumentos utilizados para la práctica de la música llamada ‘antigua’. La discusión sobre la problemática estética de la praxis interpretativa de este repertorio excede al marco de este trabajo, sólo adoptamos la terminología por haberse difundido ampliamente, sin que esto signifique una determinada toma de posición frente al discutido problema de la autenticidad.

Por otra parte, los intérpretes propusieron al compositor una obra que ya integraba su repertorio, como punto de partida para su imaginación creadora. Este ‘pre-texto’ es una pieza del compositor italiano Francesco Geminiani (1687–1762), ‘*Auld Bob, Morrice*’, extraído de ‘*Airs for a Violin or German Flute, Violoncello & Harpsichord*’ del ‘*Treatise of Good Taste in the Art of Musick*’ (Londres, 1749)³. Como veremos más adelante, ya esta pieza presenta un grado de metaforización o intertextualidad considerable. Geminiani toma una melodía popular del acervo folklórico irlandés y la viste con un ropaje propio del estilo del barroco italiano final, es decir, le incorpora un bajo con su cifrado y un aparato ornamental que hace referencia a las posibles interpretaciones populares, pero sobretodo enfatiza las prácticas italianas de embellecimiento melódico, con la evidente intención didáctica de educar el ‘buen gusto’.

Mucillo toma ésta pieza y otras melodías inglesas, escocesas e irlandesas, no como citas, sino fundamentalmente como un ejercicio de poesía musical. Compone entonces la Suite, conformada por cinco piezas:

“Of golden King and silver Lady” - *Suite on ancient folk tunes*, para flauta travesera barroca y clavecín

1 - *The holy land of Walsingham*

2 - *Lisa Lan*

3 - *The Salley Gardens*

4 - *The lost Lady found*

5 - *Down in yon forest (The Corpus Christi Carol)*

El compositor pasa revista al complejo entramado de su tópica, la cual, como veremos, no proviene sólo de la tradición musical sino también, con especial énfasis, de la literatura. Dice Mucillo:

“ ‘*Of golden King and silver Lady*’⁴, el verso que da nombre a esta suite, pertenece al poema ‘*Under the round tower*’ del irlandés William Butler Yeats, en el cual se narra la visión de un viejo mendigo borracho, que asiste en sueños a la danza amorosa del sol y la luna, es decir “el rey dorado y la argétea dama” del título. Los cinco movimientos de la suite se basan en melodías de antiguas canciones y baladas de las Islas Británicas, en su mayor parte de

³ GEMINIANI, F. 1749: 26.

⁴ Ver apéndice.

origen céltico; algunas de ellas todavía forman parte de una cierta tradición viviente de la canción folklórica.

“ ‘*The holy land of Walsingham*’ cita fragmentariamente el tema de una antigua balada inglesa, relativa al santuario de la Virgen de Walsingham, famoso centro de peregrinación en la Edad Media. La parte central del movimiento introduce el tema de una balada escocesa, ‘*Barbara Allen*’.

“ ‘*Lisa Lane*’ transforma la canción folklórica galesa de este nombre en una especie de furiosa *toccata* para el clavecín, mientras la flauta entona una variación de la melodía original. La sección contrastante se basa en otra danza galesa o escocesa, ‘*Auld Bob*’, transcrita en el s. XVIII por Geminiani.

“ ‘*The salley gardens*’⁵, presenta una conocida canción irlandesa del s. XIX, todavía vigente en el repertorio Folk céltico (Como dato curioso, podemos mencionar que esta melodía formaba parte del programa debut del gran escritor irlandés James Joyce, que también se destacaba por su maravillosa voz de tenor).

“ ‘*The lost Lady found*’, para flauta sola, se basa en una canción inglesa transcrita por el compositor y etnomusicólogo Percy Grainger. La melodía original puede reconocerse hacia el final de la pieza, simbolizando tal vez el reencuentro con la ‘Dama perdida’ del título.

“ ‘*Down in yon forest*’ se divide en dos partes. La primera, atmosférica, evoca campanas distantes y cantos de pájaros; la segunda hace oír la melodía correspondiente al título, una antigua canción folklórica anotada en Somerset por el compositor Vaughan Williams. El texto de esta canción, también conocida como ‘*Carol de Corpus Christi*’, remonta a fines de la Edad Media y presenta interesantes relaciones con la leyenda del Santo Grial, la Tierra Yerma y el Rey Pescador doliente.”⁶

Luego de su re-estreno en Buenos Aires⁷, la crítica destacó esta intertextualidad y la profunda relación de esta música con la literatura:

“[...] Las canciones galesas sobreviven de distintas maneras en la obra de Mucillo, más o menos fragmentarias, más o menos desnudas. No son variaciones en el sentido clásico sino sobreposiciones de gran

⁵ Ver apéndice.

⁶ MUCILLO, L. en PÉRSICO, G. 2008: s. n.

⁷ Auditorio del Colegio Pestalozzi, 23 de setiembre de 2004.

ambigüedad y riqueza expresiva. La vieja idea de las “canciones sin palabras” reaparece con pleno significado en esta obra de Mucillo. La obra no rehuye ciertas resonancias, como las campanas y los cantos de pájaros en *Down in yon forest*, por ejemplo, aunque el cautivante efecto pictórico de la música de Mucillo no proviene tanto de las figuras que eventualmente representa como de su luz particular y de su incomparable paleta armónica. [...]”⁸

Posteriormente, la Suite integró un proyecto que culminó en la grabación del disco compacto ‘Metáforas / Música barroca y contemporánea’ por el ensamble barroco *Musica Poetica*⁹. La propuesta intertextual es el motor del proyecto, como se aclara en los textos adjuntos al disco:

“Metáforas, translaciones, traducciones. Acciones que señalan, conjugan, conectan, transforman. Mudan un escenario para enriquecer otro. Suponen el paso del tiempo y a la vez maridan pasado y presente. El pasado nutriendo al porvenir, que es el presente. El presente, padre del pasado.

Según Borges, no se lee, siempre se releo; la realidad es invariablemente anacrónica: la realidad histórica está basada en teorías o en sueños de generaciones anteriores.

Similares ideas animan este proyecto. Cuatro compositores¹⁰ fueron convocados por un grupo versado en los laberintos hermenéuticos del barroco musical. Cuatro propuestas comentan melodías, géneros, procedimientos y gestos barrocos a partir de diversas perspectivas contemporáneas. La metáfora, la alegoría, la cita y la ironía forman parte de estas músicas de músicas.

Las piezas fueron compuestas especialmente dedicadas al ensamble *MUSICA POETICA* o a algunos de sus integrantes. Están precedidas por las obras que funcionaron como sus respectivos puntos de partida. Se establecen entre ellas diálogos de variada naturaleza y matiz. Intersecciones diacrónicas con puentes y rupturas; analogías y oposiciones. Metáforas, quizás, de nuestros vertiginosos tiempos [...]”¹¹

⁸ MONJEAU, F. 2006. El subrayado es mío.

⁹ Grupo con instrumentos ‘históricos’ conformado por flauta travesera, violín, violoncelo y clavecín.

¹⁰ Luis Mucillo, Marta Lambertini, Julio Martín Viera y Carlos Cerana.

¹¹ PÉRSICO, G. 2008: s. n.

2.1) Francesco Geminiani y un esbozo de intertextualidad

En su *'Treatise of Good Taste in the Art of Music'*, Geminiani se propone el perfeccionamiento o educación del 'buen gusto'. Éste último concepto, casi un término técnico para un músico barroco, se alcanza, por una parte, desde una postura retórica, por medio de la cual el músico-compositor-ejecutante debe ser capaz de despertar y manejar las pasiones de su auditorio. Dice Geminiani en la introducción al tratado:

“Hombres de entendimiento obtuso y de cortas ideas pueden quizás preguntar ¿es posible dar sentido y expresión a la madera y a la cuerda; o concederles el poder de desatar y calmar la pasiones de los seres racionales? Pero cada vez que escucho que se formula esa pregunta, ya sea para informarse o para burlarse, no hallaré dificultad en contestar afirmativamente, y sin profundizar demasiado en la causa, será suficientemente con apelar al efecto. Incluso en el habla común una diferencia de tono otorga a la misma palabra un sentido diferente. Y con respecto a las ejecuciones musicales, la experiencia ha demostrado que la imaginación del oyente está en general tan a la disposición del maestro que, con la ayuda de variaciones, movimientos, intervalos y modulación, él puede acuñar en la mente la impresión que desee.”¹²

El texto da cuenta de la noción barroca, proveniente de la disciplina de la retórica, que considera al compositor/intérprete como un orador que debe persuadir, convencer y movilizar a su auditorio. Otra idea subyacente

¹² *'Men of purblind Understandings, and half Ideas may perhaps ask, is it possible to give Meaning and Expression to Wood and Wire; or to bestow upon them the Power of raising and soothing the Passions of rational Beings? But whenever I hear such a Question put, whether for the Sake of Information, or to convey Ridicule, I shall make no Difficulty to answer in the affirmative, and without searching over-deeply into the Cause, shall think it sufficient to appeal to the Effect. Even in common Speech a Difference of Tone gives the same Word a different Meaning. And with regard to musical Performances, Experience has shewn that the Imagination of the Hearer is in general so much at the Disposal of the Master that by the Help of variations, Movements, Intervals and Modulation he may almost stamp what Impression on the Mind he pleases'.* GEMINIANI, F. 1749: 3/4, Prefacio, la traducción es mía, en lo sucesivo no consignaré los textos en el idioma original por razones de espacio.

es la de la música como el lenguaje de los afectos: la música no transmite nociones sino que desata o calma las pasiones. A partir de una estudiada y racional maquinaria, la música, *Ars bene movendi*¹³, puede ejercer efectos en la psiquis del oyente. El compositor/intérprete, el ‘maestro’ del texto, es el que con su accionar, puede y debe producir dichos efectos, tanto en el momento de la creación como en el de la ejecución.

Por otra parte, el ‘gusto’, como praxis de la ejecución, implicaba la habilidad para el empleo e improvisación de ornamentos de una manera refinada y culta. El paradigma de esta práctica era Arcangelo Corelli -a quien Geminiani cita expresamente en el texto-, sus interpretaciones (o también, las varias crónicas que circulaban acerca de ellas) y su opus V, publicado en Roma en 1700. Estas destrezas eran privativas del ‘maestro’, es decir del intérprete/compositor (o compositor/intérprete) y, según Geminiani eran pasibles de ser enseñadas, no sólo producto de los dones naturales:

“Muchos suponían que un verdadero buen gusto no podía ser aprendido por medio de ninguna regla de arte; siendo éste un don peculiar de la naturaleza, permitido sólo a aquellos que poseyeran naturalmente un buen oído: [...] tocar con buen gusto no consiste en [ejecutar] frecuentes pasajes, sino en expresar con seguridad y delicadeza la intención del compositor. Esta expresión es la que todos deberían esforzarse por adquirir, y puede ser obtenida fácilmente por cualquiera, que no esté muy encariñado con su propia opinión y no resista obstinadamente la fuerza de la verdadera evidencia.”¹⁴

Ahora bien, la utilización de esta habilidad especial conllevaba un alto control racional del discurso en función de producir un efecto absolutamente irracional y emotivo. Dice Geminiani:

“No quisiera, sin embargo, que se suponga que niego los efectos poderosos de un buen oído; ya que descubrí en muchas oportunidades cuán grande es esta fuerza; sólo sostengo que ciertas reglas de arte son necesarias para un genio regular, y pueden mejorar y perfeccionar a uno bueno. Para finalizar, entonces, para que aquellos amantes de la

¹³ El arte de conmovier adecuadamente, mote que hace referencia al que define a la retórica: *Ars bene dicendi*: el arte del bien decir.

¹⁴ Ibid. pág. 2, el subrayado es mío.

música puedan llegar a la perfección con facilidad y certeza, recomendando el estudio y la práctica de los siguientes ornamentos de la expresión, los cuales son catorce en número, a saber: [...]"¹⁵

Sigue a continuación una detallada explicación de los catorce ornamentos (trinos, apoyaturas, *acciacaturas*, pero también microdinámicas y vibratos), que, concebidos como artefactos retóricos, pueden ser aplicados cuidadosa e inteligentemente a un texto musical para producir el mayor de los efectos irracionales y ‘acuñar en la mente’ (cf. ut supra) cualquier impresión. Es decir, estamos frente a un método del discurso, permítasenos el juego de palabras cartesiano. Pero no sólo la razón es convocada por Geminiani para producir el mayor de los efectos; las facetas irracionales de la psiquis del ‘maestro’ también se activan en la ejecución, con una exaltación que nos recuerda el tópico de la inspiración romántico:

“[...] quisiera aconsejar, tanto al compositor como al ejecutante que tenga la ambición de inspirar a su audiencia, que se inspire él mismo en primer lugar, y que no puede dejar de estarlo si elige una obra de genio, si se familiariza por completo con todas sus bellezas; y si, mientras su imaginación está ardiente y brillante, vierte el mismo espíritu exaltado en su propia ejecución.”¹⁶

Podríamos aventurar que esta particular alquimia entre razón y expresión barroca tiende a ocultarse en los períodos clásico y romántico y reaparece con inusual fuerza en el expresionismo alemán. Las precisas indicaciones de Schoenberg para ‘La mano feliz’ (*Die glückliche Hand*) o de Kandinsky para ‘El sonido amarillo’ (*Der gelbe Klang*) dan cuenta de ello.

Pero lo más interesante del tratado es el modo en que Geminiani ejemplifica su método. Elige para ello cuatro melodías tradicionales, a las cuales les aplica su tratamiento:

¹⁵ Ibid. pág. 2, el subrayado es mío.

¹⁶ Ibid. pág. 4.

“[...] cuatro *Airs* favoritos, todo ellos ingleses, escoceses e irlandeses, a los cuales diversifiqué con una gran variedad de movimientos, tanto en lo referido a la melodía como a la armonía y la modulación [...]”¹⁷

Además de representar el criterio retórico tradicional de concebir un discurso comunicativo como el resultado de una operación que a un texto llano le aplica un ‘ornato’, común a la mayor parte de la música barroca, la elección de los *Airs* representa uno de los no muy frecuentes registros de la cultura folk de la época. En retórica, el texto llano está representado generalmente por el habla común, el habla coloquial, la cual es modificada por un ingenio del *Ars dicendi* (figura, disposición, etc). En música, el texto llano, el ‘nivel cero’ de significación (ver nota 27), en el barroco se lo identificaba con el *style antico*, es decir el contrapunto a la manera de Palestrina. Lo original del artilugio en el tratado de Geminiani, es que este texto llano no es una melodía corelliana ‘abstracta’, sino una melodía popular con características propias, ajenas al sistema compositivo erudito.

Analicemos la melodía que se relacionará con la obra de Mucillo. El título la presenta como una danza (*Morrice*) denominada ‘*Auld Bob*’:



Ejemplo 1

El ejemplo 1 consigna la melodía sin los ornatos aplicados por Geminiani y desde ya, sin el bajo continuo. En el tratado figura la indicación *Affetuoso*. En primer lugar, se advierte que se trata de una melodía pentafónica, con la gama mi-sol-la-si-re, con centro en la nota sol. Presenta además la forma bipartita común a la mayoría de las danzas barrocas. En realidad, *Auld Bob*, tiene una segunda parte rápida (también bipartita) indicada *Allegro*, la cual suponemos la verdadera ‘*moresca*’ del título, que no consignamos pues no es citada por Mucillo. Como podemos

¹⁷ Ibid. pág 1.

apreciar, la melodía es reminiscente del folklore irlandés y poco tiene que ver con los modelos corellianos eruditos.

Analicemos ahora el tratamiento que Geminiani le aplica a la melodía (ver ejemplo 2).

{ Auld Bob }
Morrice }
Airs for a Violin or German Flute Violoncello & Harpichord

Affetuoso

The image shows a musical score for 'Auld Bob' by Morrice. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with a harpsichord accompaniment. The melody includes trills (tr) and slurs. The bass staff has fingerings: 6, 5, 4, 3, 6-5, 9 8 6, 6-5. The second system continues the melody and accompaniment with more trills and slurs. The bass staff has fingerings: 6, 9 8 6, 4 3, 6, 9 8 6, 6-5, 4 3.

Ejemplo 2

Con respecto a la melodía, los ‘movimientos’ (cf. ut supra) que Geminiani le adosa corresponden con lo que en retórica se denomina *Actio* o *Pronuntiatio*, es decir, todas las operaciones prosódicas relacionadas con la recitación del discurso de manera convincente. En el caso de la música barroca, estas operaciones dependen de la imaginación del intérprete, de su intuición en el caso de ser improvisados, pero a su vez de sus conocimientos de los procesos compositivos y las reglas de estilo. Todo esto conforma el ‘buen gusto’¹⁸ que es simultáneamente una operación racional e intuitiva que combina fórmulas prefijadas (a la manera de sintagmas lexicalizados) con la acción puesta en juego en el momento de la interpretación ‘en tiempo real’, adoptando un término utilizado a menudo por los compositores electroacústicos.

Desde el punto de vista de la prosodia barroca, lo primero que salta a la vista es la no habitual colocación de las ligaduras. Recordemos que raramente encontramos ligaduras en las partituras impresas o manuscritas, ya que la utilización de las mismas se pensaba más relacionada con el

¹⁸ ‘Para Geminiani ‘buen gusto’ significa esencialmente buen juicio al emplear la ornamentación en la ejecución’, BOYDEN, D. 1980: 228.

momento de la *pronuntiatio* que con el de la *elocutio*¹⁹, ésta última operación preferentemente vinculada con la praxis compositiva. Las ligaduras adoptan generalmente en esta época tres sentidos íntimamente relacionados, o tres aspectos del mismo fenómeno: 1°) dinámico: se asimilan a un regulador en *decrecendo*; 2°) agógico: énfasis por duración de la primera nota del grupo ligado y 3°) agrupamiento motívico: las notas bajo una ligadura se conciben como una unidad, ya sea propia del metro o de la configuración motívica.

De acuerdo a estas premisas, observamos que las ligaduras colocadas en las negras con puntillo (compases 1, 3, 7 y 15) son contrarias a la práctica del silencio de articulación²⁰ y la que une el último tiempo del compás 1 con el primer tiempo del compás 2, es contraria a la métrica. La escritura del barreado parece corresponder a la marcación del compás ternario como *tactus inequalis*, largo-corto, sin embargo las ligaduras más arriba citadas y los agrupamientos binarios del compás 11 van en contra de este metro básico. Sabemos que Geminiani estaba en desacuerdo con la práctica del *down-bow*, surgida principalmente de la escuela francesa y muy ligada a la interpretación de la métrica a partir de los parámetros de las danzas. Postulaba en realidad un criterio más personal y ‘abstracto’ de articulación.

También los ornamentos agregados con signos presentan cierta originalidad. Parecieran reflejar a veces lo que podríamos conjeturar que pudo haber sido la ejecución de la melodía folk: por ejemplo, la ubicación de indicaciones de microdinámica (*crescendi* indicados con un triángulo negro, c. 1, 2, 7, 10 y 14), o los cortes abruptos (indicados con una cuña vertical, c. 4, 6, 8 y 10). La súbita e inesperada aparición de la indicación *piano* en el compás 14, también refleja una postura más personal, alejándose de un uso de la dinámica subordinado a la prosodia o de efectos miméticos estereotipados como el ‘eco’.

El bajo y su realización también presentan algunos detalles interesantes. En primer lugar, sabemos que una cultura ‘traduce’ a sus propios patrones los objetos o artefactos que toma de otras culturas más o menos alejadas. En buena parte del siglo XVIII, las melodías siempre

¹⁹ Parte de la disciplina retórica que estudia la manera de poner las palabras adecuadas a las ideas o tópico principal del mismo. Es el momento en que se ponen en juego las figuras retóricas.

²⁰ Para los aspectos prosódicos y la relación con la métrica cf. ENGRAMELLE le Père, 1775, ‘*La tonothéchnie...*’; BEDOS de CELLES, Dom François 1766-1778, ‘*L’Art du facteur d’orgues*’, etc. en VEILHAN, J.C. 1977 y/o HOULE, G. 2000.

estuvieron sostenidas por un bajo continuo que explicitaba el transcurrir armónico y rítmico. Por lo tanto, cualquier melodía ajena al estamento de música ‘artística’ europea se podía percibir sólo a través del agregado de un bajo que la hiciera ‘inteligible’. De este proceso de transliteración o transculturación, se pueden citar numerosos ejemplos²¹, de los cuales la versión de Geminiani de *Auld Bob* forma parte.

Como mencionáramos previamente, la primera consecuencia de esta práctica es transformar la melodía pentafónica y modal en un producto diatónico y tonal. Sin embargo, el bajo está colocado con mucha parsimonia y no corresponde del todo a los modelos italianos corellianos, en el sentido en que no es un bajo conductor sino que representa sólo un apoyo en los puntos nodales de la melodía (observar los silencios al inicio o las notas largas al final de ambas partes). Los saltos de sextas y octavas (comp. 1, 3, 4, etc.) además del hecho de que cuando el bajo procede por notas largas encontramos más movimiento en las indicaciones del cifrado (comp. 5, 6, 7, 14 y 15) podríamos aventurar que quizás remeden el estilo del arpa irlandesa popular contemporánea de la cual no poseemos mucha documentación precisa²². Ciertas indicaciones de movimiento melódico-armónico, como el indicado por el cifrado 6 ♯ / 9 8 6, en los compases 5 / 6 y 13 / 14, y el cifrado 9 8 #6 en el compás 10, también remiten a un armonización no demasiado académica, presente aún hoy en ejemplos del folk irlandés²³.

Como vemos, en este ejercicio de intertextualidad de Geminiani, no pareciera haber una preeminencia de un lenguaje por sobre el otro. Ambos

²¹ Sin intentar ser exhaustivos ni sistemáticos podemos recordar la melodía de *Les Sauvages* de Rameau, elaborada a partir de una danza de indígenas algonquinos llevados a París; las *Brunettes* populares reflejadas en el tratado de bajo continuo de Dandrieu, las melodías peruanas del departamento de Trujillo reflejadas en la enciclopedia del Obispo Martínez Compañón, etc.

²² Es probable que Geminiani haya conocido en Dublin al famoso arpista ciego itinerante Turlough Carolan (1670, 1738). De Carolan han sobrevivido numerosas melodías, lamentablemente sin acompañamiento, que reflejan las características del folklore irlandés y las influencias de compositores italianos como Vivaldi, Corelli y el propio Geminiani de quien era admirador. YEATS, G. 1980: 813/814.

²³ La sección indicada por Geminiani como *Allegro*, que no transcribimos, posee exactamente el mismo bajo continuo y la melodía es una disminución en valores de semicorchea de la melodía original. Si bien aún conserva su ‘perfume’ pentafónico, el hecho de presentar numerosas escalas, incorpora el diatonismo en la melodía.

conviven con sus respectivas connotaciones, dando lugar a un nuevo texto musical, el cual, además, está absolutamente vinculado a sus características prosódicas: el ‘good taste’ propuesto por Geminiani y la estética barroca. Pero, de todos modos, el nuevo texto musical va un poco más allá de los paradigmas de la codificación retórica. Ya no se trata solamente de los mecanismos y de los tópicos de la música barroca.

2.2). Digresión I: música barroca y significación:

Para la lingüística tradicional²⁴, la unidad de significación, el signo, se caracteriza por presentar una doble articulación: 1) el significante, que representa el plano de la expresión (unidades distintivas, sin sentido, ‘sonidos’, fonemas) y 2) el significado que representa el plano del contenido (unidades significativas, con sentido, ‘palabras’, monemas). Este esquema, muy simplificado, es lo que tradicionalmente se entiende como doble articulación lingüística, en donde radica el significado. Para la semiótica, el proceso es parecido. Dice Roland Barthes:

“[...] el signo semiológico está también compuesto por un significante y un significado[...], pero se separa del signo lingüístico a nivel de sus sustancias”²⁵

La semiótica considera el proceso de generación de sentido inherente a la naturaleza humana. Leemos en Barthes:

“[...] La función-signo tiene probablemente un valor antropológico, ya que es la unidad misma en la que se entremezclan las relaciones de lo técnico y de lo insignificante”²⁶

En la música, la pertinencia del signo lingüístico y su doble articulación es de difícil aplicación. Sobre todo, la determinación del

²⁴ Como lo explicita Ferdinand de Saussure en su *Curso de Lingüística General*, publicado en 1916.

²⁵ BARTHES, R. 1971: 43.

²⁶ *Ibidem*: 44.

plano del significante y de sus unidades distintivas (¿una escala, un intervalo, el sonido, el ruido?) ya que los diferentes tipos de música realizan un ‘recorte’ diferente de la substancia. Si bien es muy difícil determinar el ‘grado cero’ de semantización²⁷, la doble articulación del signo es útil a diferentes niveles del discurso musical. La retórica clásica distingue entre un discurso llano y un discurso con ornato, otra versión de la doble articulación significativa que también podría dar cuenta del valor antropológico de la función-signo a la que se refiere Barthes.

Es un arduo problema determinar el significado en la música. En los estilos más ligados a la comunicación, veremos que se pueden establecer determinadas representaciones psíquicas codificadas. El barroco desarrolla este aspecto notablemente. La evolución del concepto de *Musica Poetica*²⁸ como aplicación de la disciplina de la retórica al análisis y producción musical, es decir, al aspecto *poiético*, puede considerarse como un afán de sistematizar un ‘metalenguaje’ para explicar los fenómenos de significación musicales²⁹. La asignación de valores afectivos diferentes a las distintas tonalidades puede considerarse un ejemplo de constitución de un sistema de significados en la música barroca.

Por otra parte, la definición del plano del significante musical presenta, como ya vimos, la dificultad de definir la materia ‘no’ significante o el grado cero de significación. Desde la semiología, sin embargo es posible, gracias a la clasificación de los signos según sus cualidades materiales, describir ciertas configuraciones musicales como

²⁷ ‘El ‘grado cero’ es un postulado teórico, un grado inexistente en el uso del lenguaje. Corresponde a un tipo de código translúcido, amodal, que permitiría ver el referente sin agregar ni quitar nada [...] Los códigos que más se acercan al grado cero son los de las ciencias duras, como cuando se dice $2 + 2 = 4$.’ OLIVERAS, E. 2007: 22.

²⁸ Se entiende por *Musica Poetica*, a la disciplina teórico-práctica, que hace un sistemático uso de principios retóricos, terminología y definición de figuras retórico-musicales, y provee un marco epistemológico para la composición, análisis y práctica de la música. Se establece firmemente alrededor del 1600 si bien el término y sus connotaciones eran anteriores (Listenius en 1537 fue primero en nombrarla; el primer tratado sobre *Musica Poetica*, escrito por Gallus Dressler es de 1563). Ver BUELOW, G. 1980 / 2000, CIVRA, F. 1991, BARTEL, D. 1997, LÓPEZ CANO, R. 2000, CLERC, P. 2000.

²⁹ Para abundar en la idea de la retórica musical como un metalenguaje ver LÓPEZ CANO, R. 1998.

signos que hacen referencia a lo icónico (madrigalismos, etc.), gráfico (modos de escritura), gestual (construcción motívica), etc.

El proceso de significación, como acto que une significante y significado podemos hallarlo en el concepto, las descripciones y definiciones de las figuras poético-musicales de la retórica aplicada a la música (por ejemplo, la Hipérbole, la Hipotiposis, etc.).

En la música el grado de motivación y arbitrariedad varía según ésta se acerque al concepto de lengua y comunicación o se aleje del mismo. Los signos en la música barroca se crean ya por contrato (niveles de manejo del sistema modal/tonal, la adscripción a un género, etc.) ya por decisión arbitraria (decisiones desde el idiolecto de un compositor, escuela, etc); por ejemplo, la aplicación y utilización del sistema de ornamentación francés es arbitraria. Existe motivación cuando se busca explícitamente una analogía (madrigalismo, mimesis de afectos, etc.).

La doble tendencia complementaria, desde el punto de vista antropológico, a la que hace referencia Barthes³⁰, está claramente expresada en la estética barroca. La naturalización de lo inmotivado se evidencia en fenómenos como la asignación del carácter melancólico (significación arbitraria) a la cadencia frigia (identificación del significante 'melancólico' con un aspecto de la gramática). La intelectualización de lo motivado es visible por ejemplo en la generalización del descenso cromático (analogía con el lamento y el llanto) como figura retórica (*catábasis*), es decir como un recurso gramatical, con ese contenido.

La retórica musical se ocupará principalmente de establecer recortes dentro del campo de un código (sistema) y un sub-código (estilo). En la retórica, el campo de las ideas está sistematizado en la tópica. La retórica musical establece su propia tópica la cual es de por sí una articulación de los posibles contenidos de significación. El plano paradigmático, el del sentido, llega a estar, en esta música, altamente codificado y la clasificación de la 'tópica' o 'loci topici' da cuenta de éste proceso.

A diferencia de una de las posturas de la modernidad, ejemplarizada por la afirmación de Strawinsky acerca de que la música no 'expresa' nada, la música pre-moderna tiene fuertes ligazones con sistemas de significación altamente codificados, cercanos a los lingüísticos, los cuales

³⁰ 'Es probable que a nivel de una semiología más general, de orden antropológico, se establezca una especie de circularidad entre lo analógico y lo inmotivado: existe una doble tendencia (complementaria) a naturalizar lo inmotivado e intelectualizar lo motivado (es decir, a culturizarlo).' BARTHES, R. 1971: 54.

representarían el plano de la denotación. En el barroco la música está claramente dirigida a una audiencia, el productor del mensaje (el compositor y/o el intérprete) tiene muy en claro cuáles son los mecanismos que movilizarán al receptor. Podríamos decir que en la música barroca (y también en parte de la música del período clásico) el proceso de composición está más orientado hacia el receptor que hacia el mensaje, hacia el oyente más que hacia la obra. Se entiende entonces, que el compositor estuviera comprometido con mecanismos retóricos codificados que le garantizaran la efectividad de la comunicación. La música barroca se autoproclama lenguaje, incluso más allá de las palabras. Es así como la *Musica Poetica* -la aplicación de la disciplina de la retórica a la música- puede considerarse como un sistema de significación que aclara el contenido de otro sistema de significación, es decir, un metalenguaje.

Si bien la postura de Geminiani al escribir su tratado y la mecánica de la obtención del ‘*good taste*’ se corresponden con categorías barrocas y retóricas, analizaremos a continuación aspectos de la significación en la pieza que sobrepasan las susodichas categorías.

2.3).Geminiani, metáfora y autonomía

Si bien podemos afirmar que la melodía que Geminiani nos presenta en su tratado responde, en líneas generales, a la construcción de sentido propia de la música barroca que acabamos de esbozar sintética y esquemáticamente, algo diferente se asoma en su complejidad intertextual.

Como señaláramos, este nuevo texto musical es la encrucijada de otros dos textos o sistemas de producción de textos que no traducen uno al otro, sino que potencian mutuamente sus connotaciones. El mecanismo así descrito se asemeja fundamentalmente a un proceso metafórico en un sentido amplio y no sólo hace referencia al tropo que transporta el significado de un término a través de una construcción modificadora. Citando a Oliveras, podemos afirmar que en la pequeña pieza que analizamos:

“La metáfora no ilustra, no representa ni traduce un contenido preexistente; por el contrario, lo *crea*.”³¹

³¹ OLIVERAS, E. 2007: 25.

Leemos también en la misma autora:

‘Sobre una conexión lexical previa, la metáfora crea un nuevo sentido desviado [...] Al desnudar la conexión lexical, el creador de metáforas quiebra los marcos referenciales establecidos e introduce una lógica que le es propia.’³²

Es decir, Geminiani, no sólo está configurando un discurso desde un código retórico, pese a que éste es el postulado de su ‘método’, sino que además, al superar los léxicos propios del material con el que organiza su metáfora (el folk irlandés, las prácticas de la música artística italiana), esboza un nuevo nivel de significación en la que aspectos de su individualidad, su postura como artista, comienzan a verse reflejados. El análisis de los procedimientos musicales desarrollado más arriba parecería confirmar esta tesis. Geminiani, desde su lugar de compositor/intérprete (o viceversa) se afirma en una nueva categoría poética.

La música instrumental de fines del barroco comienza a adquirir un grado de autonomía artística que hasta el momento no poseía. El proceso cobra fuerza en Alemania, influido justamente por la triunfante expansión de la música italiana, pero se manifiesta también en Francia, de la mano del mismo movimiento que nutre a la Ilustración. Simultáneamente surge, sobretodo en Inglaterra, un interés por la música del pasado³³, un pasado que comienza a concebirse como mítico, con una carga de nostalgia por una unidad perdida. Cierta música folk comienza a considerarse como

³² Ibidem: 30.

³³ En 1726 nace en Londres la *Academy of Ancient Music*, primera organización dedicada a presentar interpretaciones musicales no contemporáneas; consistió fundamentalmente en una sociedad de músicos profesionales cuyo interés en el repertorio antiguo no era compartido por el público en general (WEBER, W. 1977: 5/22). A fines del siglo XVIII, como subproducto de la participación de la burguesía como clase patrocinadora de las artes surge *The Concert of Antient Music* (1776), una entre varias sociedades de conciertos activas en la época, entre cuyas reglas constitutivas figuraba la prohibición de ejecutar música con menos de veinte años de antigüedad (HASKELL, H. 1988). El interés por la música del pasado también se expresó en una nueva historiografía de la música, como la temprana *Histoire de la musique* de Pierre Bourdelot, u otras más acordes con los criterios de la Ilustración, como la *Historia de la Música* de Charles Burney, la de su rival John Hawkins en Inglaterra, los artículos de la Enciclopedia, etc.

relacionada con este pasado y es nimbada por un aura de nostalgia que comienza a construir la mitificación del pasado característica del posterior movimiento romántico.

Este interés por la música del pasado va a incrementarse con la revolución romántica, y está acompañado por otros fenómenos. Uno de ellos, como mencionamos más arriba, es la progresiva autonomía y jerarquización de la música como arte independiente. Excede a este trabajo rastrear este proceso, por ejemplo en la multitud de *querelles* que el espíritu de la Ilustración desató en la Francia pre-revolucionaria acerca de la primacía de la música instrumental por sobre la vocal (o viceversa), pero podríamos ejemplificar con una cita de Diderot:

“[...] en la música vocal, debe escucharse precisamente lo que ésta quiere expresar. A una sinfonía bien hecha, puedo hacerle decir lo que más me guste [...] Sucede aproximadamente lo mismo con el esbozo y el cuadro. Veo en un cuadro la cosa pronunciada, pero ¡cuántas cosas imagino en un boceto que sólo están anunciadas!”³⁴

La predilección por el esbozo, el gusto por lo no finito, por la indeterminación de la expresión no sólo está exaltando los nuevos poderes expresivos de la música desligada de los códigos comunicativos de un lenguaje racional, razonado y retórico, sino que además se vincula, al decir de Fubini, ‘con un ansia de captar la realidad a un nivel más profundo’.³⁵

Podríamos decir que esta situación de pasaje, metamórfica y proteica, entre una música regida por un código retórico comunicativo y el ansia de absoluto del programa romántico es donde se ubica el ejemplo de Geminiani.

Es a partir de este punto, que Mucillo tomará ‘Auld Bob’ y las demás melodías como material para su suite.

³⁴ DIDEROT, Denis (1765). ‘Salon’ citado por FUBINI, E. 2002: 171/172. El subrayado es mío.

³⁵ FUBINI, E. 1971: 49.

3.1) ‘Of golden King and silver Lady’ - Suite on ancient folk tunes

Como se menciona más arriba, el título de la obra de Mucillo surge de uno de los versos del poema de W. B. Yeats ‘*Under the Round Tower*’ extraído de la colección ‘*The Wild Swans at Coole*’ de 1919. La relación entre la melodía de Geminiani y el poema la aclara el compositor:

“El poema de Yeats aparece simultáneamente con la gestación de las piezas. Tiene que ver con el tópico de los cuentos de hadas. El encuentro imposible del sol y la luna como amantes, tema de los cuentos de hadas, pero al mismo tiempo una metáfora alquímica. Alude a la conjunción de los opuestos. Creo que pensé más en los cuentos de hadas, en la ronda de las estaciones.

“El poema de Yeats empieza de una manera típicamente irlandesa, contando la historia de un mendigo viejo abandonado que se acuesta sobre una lápida en un cementerio para pasar la noche y tiene un sueño muy curioso en donde ve la danza del sol y la luna y escucha también la música. Quizás eso surgió al mismo tiempo en que estaba eligiendo las melodías para armar ese ciclo, probablemente se combinaba bien con la otra [‘*Auld Bob*’]; si bien el poema es también otra cosa porque quizás hay algo de la idea alquímica, muy presente en Yeats que era esotérico. Hay una ambientación irlandesa folk, tradicional. Un tópico que aparece en canciones, en temas tradicionales irlandeses, en la vida de algunos poetas irlandeses que eran errantes (como Anthony Raftery [1784-1835], que Yeats alguna vez menciona). Por asociación, esto me pudo haber hecho pensar en aquel personaje interesante, Carolan, el arpista ciego, que parte de su vida la pasó de una manera medio mendicante, de pueblo en pueblo, tocando el arpa, y llegó a ser muy famoso y conocido por sus melodías, y hasta llegó a Dublín. La música que ha quedado de Carolan está contaminada por la música barroca de origen italiano. Existe una historia, no sé si verdadera o apócrifa de un torneo musical con Geminiani. Todo esto, que no tiene por qué saberlo el oyente, ha funcionado para mí como una especie de glosa.”

“[...] El hecho de que la pieza de Geminiani se llamara “*Auld Bob*” [el Viejo Bob], como no sabemos a qué se refiere, podemos llegar a imaginar una relación [con el argumento del poema de Yeats]; muchas veces esas piezas también podían tener el nombre de viejos artistas mendicantes.”³⁶

³⁶ MUCILLO, L. 2009. Comunicación personal en entrevista inédita. Mantengo el carácter coloquial del texto.

Como vemos, el germen de la suite no puede encontrarse solamente en las melodías recopiladas para su composición o cita, ni tampoco en alguno de sus rasgos particulares, sino en un complejo campo de interrelaciones tópicas, profundamente literario. Es necesario señalar la amplia cultura literaria del compositor. Mucillo afirma que su vocación artística se inclinó en un principio por la escritura. En una reseña autobiográfica sobre el compositor se afirma:

“Las influencias poético-literarias desempeñaron un papel no menos relevante que las musicales en la formación de su personalidad artística: la literatura medieval, las sagas islandesas, la poesía del Extremo Oriente, Novalis, Nerval, Rilke, Joyce, Yeats y Borges son fuente de inspiración y puntos constantes de referencia en la imaginación del compositor, que no desdeña recurrir al uso del simbolismo, la alegoría o de una escritura casi programática como formas de sustentación espiritual de sus obras.”³⁷

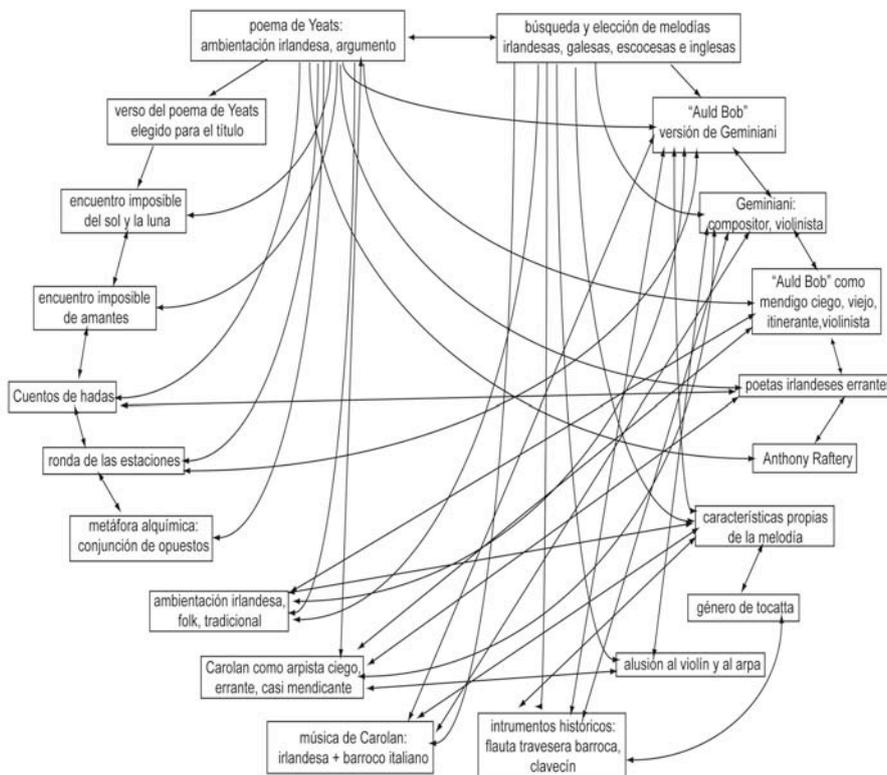
El complejo campo de interrelaciones tópicas al que nos referimos previamente en relación con la elección de las melodías originales para la composición de la Suite, se torna evidente en el conocimiento del contexto histórico, literario y cultural de cada una ellas que tiene presente el compositor. Por ejemplo, refiriéndose a la balada de Walsingham, dice Mucillo:

“En Walsingham había un santuario, el cual era famoso por los peregrinajes, que duró hasta el s.XVII. Fue derruido durante la reforma de Enrique VIII, pero durante la Edad Media, tuvo su florecimiento; quizás este texto remonta al período medieval. Era una especie de peregrinaje amoroso, allí se iba a buscar pareja o compañía para el mes de mayo. El texto es extraño, el narrador es un hombre muy viejo que le pregunta a un peregrino que viene de Walsingham si la ha visto a su dama, y la describe como perennemente joven ya sea por la irracionalidad de los recuerdos del viejo, o porque la dama es como la reina de las hadas [...] En la última de las piezas hay una caso parecido también al caso de la balada de Walsingham: el texto de la pieza es muy antiguo, es una de las primeras baladas que se han conservado. La melodía que se ha conservado, se ha recogido

³⁷ Citado en CRISTIÁ, C. 2008: 4.

recientemente, a principios del siglo XX, no es la original y el texto ha tenido que ser adaptado, modificado después, porque el texto del Carol de *Corpus Christi* no funcionaba en esa línea melódica; surgieron entonces muchas variantes.”³⁸

Partiendo de los relatos anteriores del compositor, podríamos intentar esquematizar el campo de las motivaciones para la composición de la segunda pieza de la suite de la siguiente manera:



Ejemplo 3

³⁸ MUCILLO, L. 2009.

El esquema anterior, necesariamente incompleto, funcionaría mejor si lo imagináramos tridimensional, pues entonces se complejizarían las relaciones de causa-efecto que parecieran señalarse allí. La noción de campo, tomada de la física, nos es útil para metaforizar el funcionamiento de estas motivaciones e influencias conscientes e inconscientes que Mucillo reconoce efectivas en la composición de la suite y en el caso particular de la relación con la melodía que encontramos en el tratado de Geminiani.

3.2) Elusividad, fragmentación y ‘zonas erráticas’

Pero la intertextualidad en Geminiani, que alude a dos lenguajes musicales diferentes, hace que la obra resulte especialmente abierta a sugerencias no conclusivas. La tensión entre la modalidad pentafónica y el diatonismo tonal, abren constantemente el discurso hacia modos distintos de audición. El hecho de que la melodía misma deba completarse con el ornato propuesto por el compositor (o eventualmente con otro *ad hoc*) también apunta a que la pieza, de alguna manera, no termina de cerrarse en sí misma. Este rasgo es especialmente buscado por Mucillo, como una de las características propias de su estilo y en especial de la suite. Dice el compositor:

“[...] Al principio yo pensé que el ciclo tenía que tener una carácter un poco elusivo, como fragmentario, algo que se nota en la primera pieza y en la última también, cuando los instrumentos se separan y se queda la flauta sola [ver ejemplo 4]. Un poco como si la melodía adquiriese un carácter errático, errabundo. Ahí podría haber dos metáforas en juego: 1) la música está metaforizando esa noción del hipotético mendigo errante, o 2) la historia del mendigo está puesta allí para indicar extramusicalmente por qué se producen esas zonas de dubitación, tal vez un poco errantes, como perdidas quizás. La metáfora funciona también como generadora de cuestiones constructivas específicas: en general trato de hacer eso cuando uso algún elemento extramusical o pictórico, como en el concierto de piano³⁹ que parte de un cuadro de Paul Klee.”⁴⁰

³⁹ ‘Según declaraciones de Mucillo [...], la inspiración general de la obra provino de un cuadro de Paul Klee titulado *Hoffmanneske Geschichte*. Además de la reproducción de esa acuarela, en la partitura se incluyen tres epígrafes: un pasaje

Mucillo menciona el ‘carácter elusivo, fragmentario’ del ciclo tanto como el ‘carácter errático, errabundo’ que adquiere la melodía. Esta dimensión estética funciona también como un aspecto constructivo, ya que el compositor trabaja con materiales que difuminan las certezas: el contenido tonal, modal o interválico de las melodías originales es contradicho o enmascarado por el material armónico. La sintaxis sugerida por las líneas melódicas no termina de completarse, produciendo un discurso con fragmentaciones o segmentos inconclusos. El compositor aclara qué intenta comunicar al utilizar la metáfora de las ‘zonas erráticas’ en su música:

“En el caso de esta pieza puede venir del hecho de que la melodía que conocemos de alguna de las melodías utilizadas, la de la balada de Walsingham por ejemplo, es fragmentaria: el texto se ha transmitido integralmente, pero la melodía no; la conocemos por las variaciones que han escrito sobre ella compositores como William Byrd, John Bull, o John Dowland. Nos quedan fragmentos, pedacitos, también hay algo en la Ópera del mendigo. La melodía original está como inducida, no hay una melodía completa. De esa manera aparece también en mi pieza, como algo que se interrumpe, más o menos en el momento en que sabemos que estos otros compositores la completaron, cuando completaron el diseño como para terminar la exposición de la melodía y comenzar las variaciones.”⁴¹

En el ejemplo 4 podemos apreciar las interrupciones a las que hace referencia Mucillo: en el compás 28 la melodía descendente busca un reposo rítmico que es interrumpido por una cesura y un cambio brusco de registro y de motivo, a la manera de una imbricación. En el compás 29, el procedimiento es más notorio, interrumpiéndose la marcha de la melodía bruscamente⁴². El compás 30 evoca al compás 28, con algunos desvíos: el motivo está transportado un semitono más grave y la duración de las dos últimas notas está ‘estirada’ por medio de un puntillo, lo cual hace más

de *Der goldene Topf* [La vasija de oro], de E. T. A. Hoffmann, una frase del diario personal de Klee y dos versos de Rainer Maria Rilke, tomados de sus *Sonette an Orpheus* [Sonetos para Orfeo].’ CRISTIÁ, C. 2008: 1/2.

⁴⁰ MUCILLO, L. 2009.

⁴¹ *Ibidem*

⁴² En los tratados de retórica musical este tipo de interrupción aparece como una figura denominada *abruptio*.

evidente carencia de continuidad y su carácter liquidatorio. En el compás siguiente, aparece de improviso un motivo descendente similar al motivo trunco del compás 29 (hay una nota cambiada, lo que sugiere nuevamente la sensación de indefinición o desvío), ahora parece finalmente encontrar un reposo que inmediatamente percibimos como falso, pues está constituido por una nota inestable, al estar trinada y que además ‘modula’ en la nota siguiente, permitiendo la entrada del clavecín.

The image shows a musical score for two instruments: Flauta (Flute) and Clavecín (Cello/Double Bass). The score covers measures 27 to 31. The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It includes various dynamics such as *mp*, *mf*, *p*, *p dolce*, *mf*, *p*, *f*, *mp*, and *p*. There are also articulations like accents, slurs, and trills. The Clavecín part is written in a single staff with a bass clef and a 4/4 time signature. It features a steady accompaniment with dynamic markings like *mf*, *mf*, *p*, *f*, *mp*, and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

Ejemplo 4. I *The holy land of Walsingham* – compases 27 a 31

3.3) ‘Lisa Lan - Auld Bob’, aspectos constructivos:

El segundo de los movimientos de la suite (ver apéndice), como consignamos más arriba, está basada en dos melodías: ‘Lisa Lan’, en realidad una danza, y ‘Auld Bob’, recogido por Geminiani. Formalmente, la pieza es tripartita: A B A’. La sección A está escrita en el estilo de las *toccatas* para clave, con un vertiginoso transcurrir en semicorcheas, mientras que la flauta esboza una melodía fragmentaria, basada en ‘Lisa Lan’, interrumpida por cambios bruscos de registros, *sforzatti*, acentos y notas con *frullatto*. La melodía parece estar centrada en el mib del registro grave de la flauta y el acompañamiento del clavecín también insiste sobre la misma nota. La melodía plantea primero (compases 4 a 6) un diseño ascendente de tono, tercera menor y semitono (mib-fa#-la-sib), descendiendo una tercera menor (sol) y circula luego en el ámbito cromático de una segunda aumentada (mib-fa#). A partir del compás 7, el diseño inicial se amplifica ascendiendo, primero alcanza el re agudo, bordado por un mi natural, realiza nuevamente un descenso de tercera menor (si natural) y súbitamente asciende una octava disminuida (sib). Ésta última nota pareciera interrumpir el discurso anterior y se transforma en el extremo agudo de la melodía, apareciendo siempre como un acento

esforzado. La melodía alrededor de esta gama es constantemente variada de manera no uniforme, como podemos apreciar en el ejemplo 5:



Ejemplo 5. Las cinco primeras exposiciones de la melodía

Por otra parte, la densidad de los acordes del clave en el compás 2 hace desconfiar de la métrica la cual, por el contrario, sí está clara en la flauta. Éste hecho produce también una sensación de dos planos diferentes o en conflicto. La mano derecha del clave produce una superposición con la flauta al tocar la misma nota pero desplazada una semicorchea, lo cual da por resultado una especie de enmascaramiento tímbrico y rítmico que aporta a la sensación alborotada y atropellada de la sección (ver compases 4, 5 y subsiguientes; ver ejemplo 6). Progresivamente, el material se va liquidando y el movimiento calmando para dar paso a la sección B, *Meno mosso*, en donde se escuchará la cita de 'Auld Bob' (compases 25 a 32).



Ejemplo 6

Los comentarios del compositor al respecto, apoyan el análisis previo:

“[En la segunda pieza de la Suite] la *tocatta* está armada tomando como punto de partida una melodía galesa, una danza, *Lisa Lan*, de la cual nunca escuché una interpretación sino que la tomé de un libro, me gustó y decidí combinar las dos melodías, la galesa que sabía que era genuina y la hipotéticamente galesa, pero más probablemente de origen escocés o irlandés. De la misma manera que Geminiani coloca la melodía pentatónica, modal en un contexto diatónico, tonal, yo aquí opero algo parecido, ninguna melodía está citada textualmente. Está todo descontextualizado, está colocado en un contexto armónico que se mantiene durante toda la suite. Hay un predominio de ciertos acordes, de ciertos grupos, grupos de 4 notas especialmente. [La melodía] está como filtrada a través de esos grupos de 4 notas.

“Sucede además -quizás de una manera un poco inconsciente (porque no me dí cuenta al principio) y tal vez por el hecho de saber que Geminiani era violinista- que se transmiten a esa pieza algunas cosas características de ciertos golpes de arco del violín (ver ejemplo 10). La pieza además termina con cuatro notas que corresponden a las cuerdas al aire (ver ejemplo 11). Las dos melodías, tanto la danza ‘*Lisa Lan*’, como la pieza sacada del manual de Geminiani están tratadas un poco como si fuesen para una especie de hipotético violín que se reparte entre la mano derecha del clavecín y la flauta. Quizás eso en algún momento me hizo pensar en la ficción de que el ‘*Auld Bob*’ fuese alguna especie de viejo mendigo que tocase el violín en las tabernas galesas. Tal vez yo me impuse ésto como una especie de imagen teatral. La pieza no tiene nada de programático, por otra parte, pero de hecho la *tocatta* tiene algunas cosas -sobre todo por lo que le pido a la

flauta allí- como interjecciones, juramentos, malas palabras o algo así (ver ejemplo 10).”⁴³

La melodía, por supuesto, no está citada textualmente, podríamos decir que se mantiene un cierto ‘aroma’ a pentatonismo. Por ejemplo la flauta comienza con una cuarta descendente (lab–mib, compás 34) reemplazando la cuarta sol-re en el primer compás de la melodía original, luego las notas siguen el mismo camino con otro desvío, sólo que ahora Mucillo reemplaza el sol natural por un sol# que interrumpe el descanso esperado (comparar compás 35 de la pieza y compás 2 de la melodía original, ejemplo 7). Más adelante aparece nuevamente un sib agudo, dando la impresión de una especie de sollozo o quebradura de la voz que se intercala en la marcha evidente de la melodía (compás 36, ejemplo 7).



Ejemplo 7

Este Sib aparece nuevamente en el compás 38 como clímax de la melodía, reemplazando el si natural de la segunda parte de la melodía original (ver ejemplo 8). Además el la en el que reposa la melodía, ahora es bemol.



Ejemplo 8

⁴³ MUCILLO, L. 2009.

Estas divergencias y desvíos melódicos producen una sensación de cierta indefinición, como si la melodía fuera recordada o se la escuchara velada, o como si la persona que la ejecuta no la recordara bien o lo hiciera dubitativamente.

Estas impresiones son reforzadas por el comportamiento absolutamente diferente del clavecín. Por lo pronto, el clavecín despliega acordes esparcidos aquí y allá, remedando quizás el arpa. Estos acordes nunca coinciden cabalmente con la melodía de la flauta. La hábil disposición de la escritura rítmica -indicado como C con una escritura de tresillo de negras en la flauta y como 4/4 en el clave- produce la sensación de dos universos diferentes, aquí quizás también dos 'tiempos psíquicos diversos' (aunque Mucillo los remite al contraste entre la *tocatta* y la sección central, ver más abajo), como si el arpista y el violinista de la escena imaginaria estuviera cada uno rememorando historias diferentes y tañieran sus instrumentos un poco mecánicamente (ver ejemplo 9). Es una evocadora imagen casi visual, una escena que podríamos fantasear esbozada por Hogarth.

The image shows a musical score for flute and harpsichord. The flute part is in the upper staff, marked 'Lento' and 'cant. (dolce)'. It features a melody with triplets and a 'cant. (dolce)' section. The harpsichord part is in the lower staff, marked 'dolce' and 'Ten.'. It features arpeggiated chords and a 'Ten.' section. The score includes performance instructions such as 'dolce', 'cant. (dolce)', and 'Ten.'.

Ejemplo 9

Por otra parte, el trabajo con el timbre también produce evanescencias. Si observamos las notas señaladas con círculos en el ejemplo 9, podemos discernir cómo se construye un efecto de enmascaramiento de entradas, ya que la misma nota está en esos casos sonando primero en el otro instrumento, cada uno de los cuales, por otra parte, sigue su propia prosodia, como señaláramos más arriba. La dinámica en piano, hace que el fundido tímbrico sea por demás efectivo, resaltando el carácter onírico de la sección, la cual por otra parte está indicada

sognando, entre paréntesis, como una especie de complicidad con el intérprete.

Mucillo se refiere a esta sección de la siguiente manera:

“En cuanto a la melodía de Geminiani, aparece en un momento muy distinto, cambia completamente la textura y aparece muy fragmentada. Casi diría que las dos cosas transcurren en dos tiempos psíquicos distintos, la melodía de Geminiani está en un tiempo diferente que el presente, tiene que ver con el recuerdo, con un hipotético recuerdo, con la lejanía. De la misma manera que el texto en la balada de Walsingham, tiene que ver con el recuerdo y también en Yeats (el mundo lírico de la esfera celeste y el encuentro imposible entre el sol y la luna). Las melodías son siempre elusivas, siempre hay algo que conduce a lo que en alemán se llamaría *Verfremdung*: extrañamiento.”⁴⁴



Ejemplo 10. Golpes de arco, interjecciones

⁴⁴ Ibidem



Ejemplo 11. Cuerdas al aire del violín

En este proceso de ‘extrañamiento’, el pasado, el tiempo del recuerdo y el presente están entrelazados en la pieza por medio de los procedimientos descritos previamente. En el diálogo con el compositor, surgió entonces a colación el tópico de las ruinas, que como veremos, ofrece varias interpretaciones. Dice Mucillo:

“[Acerca de la concepción del pasado como integrando el presente] ... de eso también se trata en esa pieza. Monjeau en la crítica habló de ‘canciones sin palabras’⁴⁵. Hay algo como una alusión al tópico de las ruinas pre-romántico, pienso ahora en la generación anterior al romanticismo; o si hablamos de las ruinas, pienso en imágenes pictóricas como en los grabados de Piranesi, aunque la comparación es un poco exagerada en este caso [...] pienso en el gusto por la ruina, no la romántica, si lo llevase más lejos, la ruina de la novela gótica, en el gótico. Quizás porque acá el pasado es un poco fantasmagórico en esta pieza, como los espectros del castillo de Otranto...”⁴⁶

Estas melodías ‘extrañadas’, sugeridas, entramadas con un contexto que las contiene y a la vez las niega es, a mi entender, divergente de la

⁴⁵ MONJEAU, F. 2006.

⁴⁶ MUCILLO, L. 2009.

utilización del pasado que hace el posmodernismo. Para esta postura estética, el pasado es igualado al presente, como si la historia no hubiese existido, como si el pasado tuviese la misma realidad del presente y éste último deviniera en un transcurrir estático y, de alguna manera, inmutable. En la utilización de las melodías en Mucillo y en su evocación del pasado, perdura un rasgo de la modernidad ligado, por un lado, a la función constructiva del discurso que cumplen los viejos aires y por el otro, a la definición de un estilo altamente personal e identificable.

El uso del pasado lleva a preguntarse por el rol de los instrumentos antiguos en su obra. Independientemente de que la obra fue hecha por pedido de los intérpretes, el proyecto coincidió también con posturas de larga data en la producción del compositor. La escritura para dichos instrumentos refleja un conocimiento profundo de sus posibilidades, pero no obstante, no necesita utilizarlos sólo reflejando sus cualidades tímbricas. La flauta y el clave están allí como para pronunciar un texto, para contar una historia y en eso no tienen un comportamiento muy diferente al que adoptan en cierto repertorio barroco, en especial en las piezas que combinan la flauta con el clave 'obligato'. Podríamos pensar en el repertorio francés, sobre todo en Rameau y sus '*Pièces de clavecin en concert*', en donde la textura y los colores instrumentales ya contrapesan la escritura lineal. El tratamiento tímbrico, entonces, está en función del relato. El compositor realizó, después de estrenada la Suite, una versión para pequeña orquesta, en la cual la problemática tímbrica, transpolada a un nuevo medio, mantiene su carácter metafórico y literario. Dice Mucillo:

“La versión orquestal de la suite, tiene que ver con lo que decíamos sobre las ruinas, pero además es una versión muy circunspecta. Esto nació un poco de la necesidad, pues fue un encargo para una orquesta pequeña que tenía maderas por dos, dos trompetas, timbales, cuerdas y yo le agregué un piano y un tam-tam para colaborar con las campanas. La tímbrica es muy cenicienta, tiene que ver un poco con esas ruinas o con la imagen del jardín desierto del principio del texto.”⁴⁷

Mucillo, siendo un compositor muy versado en las sutilezas tímbricas de una gran orquesta, no vacila en la Suite en sugerir el timbre con medios austeros. Pareciera que el trabajo tímbrico en estas piezas, -con

⁴⁷ Ibidem.

ámbitos y densidades diferentes en el clavecín, con enmascaramientos de entradas y unísonos, en una dinámica profusamente detallada en la flauta y otros procedimientos (cf. análisis más arriba) estuviera en función especialmente orientada a crear un escenario para el relato y la imagen. Dice Mucillo:

“[La asignación a instrumentos ‘históricos’] quizás tenga que ver con la idea de la imagen fragmentaria y de la ruina. He escrito bastante música de orquesta en los últimos años, seis piezas orquestales en nueve años, y otras las he comenzado como proyectos de obras orquestales y luego se han transformado en otras cosas, quizás, aunque no estoy seguro, no lo recuerdo bien, ésto pudo haber sido pensado en un momento como una suerte de suite orquestal de la cual existen ruinas, digamos, una imagen melancólica (como Benjamin con su texto sobre el barroco teatral alemán, o Hoffmannsthal). Pero quizás la obra sea también como el estado precario en el que subsisten fragmentos de una obra diferente con otro tipo de colores. En mi música de clavecín generalmente escribo muchos cambios de registración, pero en esta obra el proceder es absolutamente opuesto, dejo todo librado al intérprete y la pieza se puede tocar, como lo hemos hecho alguna vez, con un teclado solo. El color está más bien simulado, o metaforizado a través de otros medios: los cambios de zonas armónicas o de tesituras. Hay como una idea de cambio tímbrico que ha quedado en estado larval o fragmentario. Notorio por ejemplo en la última pieza con la evocación de campanas.”⁴⁸



Ejemplo 12. *Down in yon forest (The Corpus Christi Carol)* – Campanas

⁴⁸ MUCILLO, L. 2009.

The image displays three musical staves, numbered 1, 2, and 3, representing bird-like vocalizations. Staff 1 features a melodic line with notes marked with a hat and 'Port.' (portamento), with dynamics *mp*, *p* (triste), and *sim.* Staff 2 includes notes marked 'sub.' and 'quasi Port.', with dynamics *mf*, *mp*, and *mp*. Staff 3 shows more complex rhythmic patterns with triplets (3(d), 3(u), 3(l)) and dynamics *mf sub.*, *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*.

Ejemplo 13. *Down in yon forest (The Corpus Christi Carol)* – Pájaros, en orden de aparición

Esta última pieza podría inducir a pensar en una postura programática, sin embargo estas alusiones tienen más de ejercicio poético musical que de imitación⁴⁹. Si hay mimesis en las piezas, no es en el sentido denostado por Platón, sino más bien, en el sentido en que T. W. Adorno se lamentaba por su ausencia en la nueva música. Adorno tiene una calificación crítica hacia el dodecafonismo en el sentido de que esa búsqueda de la totalidad del sistema tiende a suprimir los momentos singulares, los impulsos naturales, los impulsos miméticos. Esta tendencia en el dodecafonismo se hará mayor luego en el serialismo integral. Para Adorno, según Monjeau:

⁴⁹ El compositor nos informa que por las madrugadas escuchaba el canto de un zorzal, por lo que preparó lápiz y papel pautado para transcribirlo cuando el pájaro lo despertara. Una de estas transcripciones está presente en la pieza. Pero a pesar de la anécdota, el uso que Mucillo hace del canto de los pájaros, los resignifica con un nuevo impulso y los recontextualiza en un plano de construcción estético.

“La naturaleza regresa a la estética no sólo por la vía de la belleza natural, como transferencia del carácter enigmático, sino también como residuo de naturaleza que subyace en la esfera del sujeto. El impulso mimético es lo extraestético que ingresa en el dominio del sujeto.”⁵⁰

Esta huella que puede dejar el individuo en la obra, este rasgo de humanidad no alienado, esta historia personal reflejada en los sonidos o en su organización está más cercana a la estética de Mucillo.

3.4) Digresión II: vanguardia e historia

Por otra parte, este uso particular del pasado valoriza una tradición que aleja al estilo de Mucillo de las normativas y dogmatismos de las vanguardias del siglo XX, epítomes de la modernidad. El uso respetuoso y a la vez libre de los instrumentos ‘históricos’, también lo apartan de la posición que adoptó el movimiento de la música antigua en el siglo pasado y que entró en crisis en la década de los años ochenta: nos referimos a la cuestión de la ‘autenticidad’. Los límites de este trabajo impiden abordar con detalle el tema, pero podemos señalar que el paradigma de la supuesta ‘autenticidad’ en las interpretaciones del repertorio del pasado conllevó un dogmatismo tan profundo como el de las vanguardias, y podríamos aventurar que ambos movimientos provenían del mismo germen. Para ilustrar estas afirmaciones, podemos seguir a Jean-Marie Schaeffer⁵¹, quien, a partir de la hipótesis que definió como la ‘Teoría especulativa del arte’, cuestiona los criterios analíticos que conciben al arte como un conjunto de prácticas justificables según su posición en un continuo progresivo, independiente de la obra en su individualidad. La teoría estética, desde el romanticismo supone una visión evolutiva de la historia del arte, según la cual

“el destino histórico de las artes consiste en una progresiva puesta al día de su propia esencia interna.”⁵²

⁵⁰ MONJEAU, F. 2004: 170.

⁵¹ SCHAEFFER, J. M. 2005: s. n.

⁵² Ibidem.

Las artes tenderían a descubrir gradualmente y a explorar, de manera cada vez más sustancial, su propia naturaleza. Esto desemboca en, y es, el meollo del programa de las vanguardias. Schaeffer nombra este fenómeno como ‘autoteología histórica’ de las artes. El artista sólo podría insertar su praxis dentro del marco que el estado de ‘avanzada histórica’ de las artes legitime.

Lo dicho presupone una aparente misión ‘objetiva’ del arte, destinada indefectiblemente a encontrar su esencia. Al respecto, dice Schaeffer:

“En tal perspectiva, la historicidad compleja, múltiple, contradictoria y diferencial de las prácticas artísticas se halla reducida a la historia lineal de un proyecto colectivo que la comunidad de artistas se impone y a cuya resolución todo el mundo es llamado a participar.”⁵³

Por lo tanto, cada artista encontrará su lugar único, individual y original en este continuo progresivo. Como vemos, esta noción es funcional a la teoría del genio y a la constitución del fenómeno del Canon. Esta perspectiva, también abonó al desarrollo de lo que se denominó ‘interpretaciones historicistas’⁵⁴

3.5) Arte e historia, el culto de lo nuevo

La ‘teoría especulativa’ en palabras de Schaeffer, concibe a la historia del arte, como un modelo no cumplido que sólo adquiere valor como prognosis de la evolución. La historia presenta entonces un valor teleológico, que difiere de la noción ciceroniana de ‘*historia magistræ vitæ*’; si bien existe el Canon, éste cumple sólo la función de jalonar los pasos que el arte conquista progresivamente hacia su consumación última. Para ejemplificar el concepto, Schaeffer acude a la antigua teoría de la mimesis, la cual suponía un ideal cognitivo exterior al arte mismo (el mundo, las acciones humanas, los afectos, etc.) que funcionaban como un dato independiente del arte mismo. Por el contrario, al hacerse el arte

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Lo que en la literatura de habla inglesa se conoce como HIP: *Historical informed performance*.

autónomo, se plantea el problema de su esencia que pasa a ser interna al arte mismo, incluso a la misma obra. Dice Schaeffer:

“El esencialismo de las vanguardias pictóricas ha conducido, en cambio, a un purismo auto-teleológico, que intenta reducir el arte a lo que se pensó que eran sus componentes fundamentales internos. Tal búsqueda no puede encontrar otro desenlace que el desvanecimiento del objeto artístico mismo [...]”⁵⁵

Schaeffer ejemplifica con Mondrian, Malévich o el arte conceptual, pero podríamos también relacionar este fenómeno con la influencia del concepto de ‘autenticidad’ en el rescate de los repertorios de la música antigua, en el sentido en que se valoraba una noción externa a la interpretación misma, o incluso al mismo repertorio, en una búsqueda de legitimación a través de una categoría no artística. El autor considera esta concepción del historicismo en arte como uno de los aspectos más negativos de la estética de la modernidad ya que falsea la relación entre la obra de arte y el lector de la misma, al reemplazar el juicio estético, la apreciación individual por una valoración relacionada con el lugar que ocupa la obra en el continuo evolutivo del arte moderno. Ésto genera también una sobrevaloración de lo inédito, un culto a lo nuevo. Dice Schaeffer:

“[...] el culto de lo nuevo no es para nada preferible al culto de lo antiguo, en tanto y en cuanto ambos juzgan las obras no a través de nuestro encuentro con ellas, sino aplicando una grilla de evaluación trascendente que las clasifica no en relación con lo que pueden aportarnos en su singularidad, sino en relación con la posición que ocupan en una teleología histórica.”⁵⁶

El ‘mundo de la música antigua’ -si se nos permite transpolar el concepto Dantoniano -del ‘mundo del arte’⁵⁷- en el siglo pasado y sobre todo a partir de la década de los 70 aproximadamente, padeció de un proceso similar bajo la férula de la noción de ‘autenticidad’. Los

⁵⁵ SCHAEFFER, J. M. 2005: s. n.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ DANTO, A. 1964: 571/584.

conciertos, grabaciones, artistas, instrumentos, repertorios, etc. se valoraban según qué grado de reconocida 'autenticidad' detentaban. Esto llevó, por ejemplo, a que los programas de concierto ostentaran un didactismo y una sobrecarga de información sobre compositores, estilo, instrumentos; las grabaciones se ornaban con la leyenda 'con instrumentos originales', etc.⁵⁸ Es decir, sin profundizar en las críticas que Taruskin realizara al movimiento de interpretación historicista a partir la década de los 80', podemos sumarizar diciendo que éste autor señaló una desnaturalización de la práctica y de la fruición de un repertorio a partir del dogma de lo 'auténtico', noción profundamente ligada también al culto de lo nuevo al que se refiere Schaeffer.

En otras palabras y paradójicamente, el culto de lo nuevo afloraba en la práctica de la música antigua a través del concepto de 'autenticidad' el cual se legitimaba mediante dos procesos:

a) Por un lado, la aspiración a una supuesta verdad histórica a partir los elementos que la musicología, como representante de la ciencia positiva (es decir, representante de un progreso continuo) podía brindar. Cada nueva información puesta en acto a través de las prácticas de ejecución constituía de por sí un valor legitimador de dicha práctica por sobre cualquier juicio estético. Si bien podemos rastrear el origen de las nuevas prácticas de ejecución en la musicología, no podemos concebir a la misma como productora de 'logotecnias', a la manera en que la semiología estudia el sistema de la moda⁵⁹, ya que dicha praxis se configuró a partir de múltiples factores (intérpretes, circuitos de conciertos, lugares de formación y de producción de conocimiento, industria discográfica, constructores de instrumentos, público específico, etc.). Estas prácticas, entonces, sustentaban su valor en factores extrínsecos al juicio estético orientado a la obra y a la misma interpretación, originado en un presunto 'mundo de la música antigua', parafraseando la noción de 'mundo del arte' de Danto, más arriba citado.

b) Por otro lado, los nuevos 'objetos'⁶⁰ así obtenidos desplazaban a los anteriores con la vocación de constituir una nueva norma, a la manera en que las vanguardias, al llevar su búsqueda de la 'esencia' del arte a sus

⁵⁸ 'Hubo un tiempo en que 'AUTÉNTICO' vendía grabaciones de la misma manera que 'ORGÁNICO' vendía tomates.' HAYNES, B. 2007: 10.

⁵⁹ BARTHES, R. 1971

⁶⁰ Consideramos al hecho interpretativo como un objeto artístico que responde a una particular hermenéutica, por lo cual, pasible de ser estudiado independientemente de la obra que lo sustenta.

últimas consecuencias establecían nuevos paradigmas, cada vez más radicalizados. Como consecuencia, el ámbito de la música antigua también fue permeado por la sobrevaloración de lo novedoso. Lo ‘nuevo’, desde ya, es bienvenido en una actividad que de por sí se dedicó a explorar territorios desconocidos o poco difundidos, pero el concepto se hipertrofia adquiriendo valor *per se*. Taruskin percibe claramente la situación en su polémica referida al concepto de ‘autenticidad’:

“[...] estoy convencido que la ejecución “histórica” hoy día no es en verdad histórica; que una delgada capa de historicismo recubre un estilo de ejecución que es completamente de nuestro tiempo, y que es de hecho el más moderno de los estilos corrientes; y que el *hardware* histórico [se refiere fundamentalmente a los instrumentos de época] ha ganado su amplia aceptación y su viabilidad comercial precisamente en virtud de su novedad, no de su antigüedad.”⁶¹

Al problematizar las afirmaciones de Taruskin, Leonardo Waisman correlaciona el fenómeno de la interpretación ‘historicista’ con ideologías explícitas e implícitas que permiten una periodización del movimiento en varias etapas en el siglo pasado y simultáneamente hace notar que el juicio estético no es uno de sus principales motores:

“En la búsqueda de nuevos repertorios raramente se advierte una dimensión ético-artística: no se investiga por necesidad de socavar la hegemonía del canon, sino para encontrar un filón adecuado para su comercialización. Si, siguiendo a Taruskin, hemos relacionado la primera mitad del siglo con la estética modernista, no podemos menos que llamar a estas últimas décadas “posmodernas”. Si aquella etapa podría definirse a través de la ideología del orden y la claridad, y los años de posguerra a partir de la ideología de la liberación individual, a nuestra época la caracteriza la ideología del mercado.”⁶²

El tema es más complejo de que lo que podemos abarcar en este trabajo, pero sólo mencionaremos que el énfasis en la dependencia del mercado señalado por Waisman es sólo posible al haber convertido a la

⁶¹ TARUSKIN, R. 1988: 152.

⁶² WAISSMAN, L 2005: 8-9.

praxis de la música antigua en un territorio donde lo ‘nuevo’ prima por sobre otras consideraciones.

Para concluir esta sección, podemos decir que el estado actual de la práctica de la música antigua -que ha alcanzado su madurez para algunos y para otros la senilidad que anuncia su ocaso- presenta sin embargo las características de profesionalismo, dinamismo y extrema difusión que, además de los aspectos negativos señalados, al menos posibilitan el contacto con las obras desde una perspectiva enriquecedora de nuestra experiencia estética. Coincidimos por lo tanto con la afirmación con la que Schaeffer concluye su trabajo:

“Pienso más generalmente que una relación viva con el arte sólo es posible en tanto y en cuanto, en ocasión de cada experiencia estética singular, la obra, incluyendo su valor, vuelve a ser puesta en juego: el valor de una obra nunca es independiente de la sensibilidad de aquel que la aprehende; éste no es una propiedad interna, sino una propiedad relacional, que nace del encuentro entre la obra y una sensibilidad, la del receptor, del mismo modo que la obra ha nacido del encuentro entre un material y un proyecto de creación.”⁶³

3.6) Pasado, música antigua y presente en Mucillo

La crítica a la situación que acabamos de describir en relación con la música antigua, el rescate de repertorios del pasado y la ideología estructurada detrás de esta praxis, también está presente en las reflexiones de Mucillo. Pero no sólo a través sus reflexiones, sino también con su propuesta estética trata conscientemente de alejarse de inclinaciones dogmáticas:

“Además yo tengo la impresión de que la práctica de la música antigua –quizás, puedo estar equivocado- ha colmado un poco el vacío de expectativas en relación con ciertas prácticas de la música contemporánea. Por que a final de cuentas en este momento hacer música antigua es una manera solapada de hacer música contemporánea. Porque por más prurito de autenticidad que se tenga, no va venir nadie desde la tumba para confirmar si estas cosas sonaban así realmente.

⁶³ SCHAEFFER, J. op. cit.

“El mismo movimiento de la música antigua en las décadas del 70 más o menos, estaba imbuido de un dogmatismo parecido al de la línea dura del serialismo. O en otro sentido parecido al otro dogmatismo, el de la aleatoriedad y del azar a toda costa. Vanguardias duras, que castigan a los que se salen de la ley.”

Pero Mucillo es consciente del rescate del proceso comunicativo que el movimiento de la música antigua pudo reencontrar:

“También [la música antigua] conquistó una parte considerable de público que está buscando otra cosa, algo que no sea el repertorio habitual de los grandes virtuosos o de las orquestas, que tocan casi siempre lo mismo: siglo XIX, un poco del final del XVIII y muy poco del principio del XX, y que ya no admite más ese alimento poco sustancioso que suele ofrecer esa música contemporánea dogmática.”

Por lo tanto, la visión que Mucillo tiene del pasado, como señaláramos, no se corresponde esquemáticamente con la carrera hacia la superación del modernismo, ni tampoco a la mera utilización constructiva de los movimientos neoclásicos, sino como un ejercicio vivo de imaginación, una resignificación del pasado que lo torna presente. Dice el compositor:

“Todo eso algo tiene que ver con la imaginación de uno cuando escribe... Por lo menos, escribiendo música para clave, yo siempre he buscado, si no los modelos, sino la relación con el repertorio clavecinístico o alguna característica del repertorio: los preludios *non mesurés*, las imágenes en el concierto para clavecín de los emblemas barrocos, Froberger, por ejemplo [...] Pero esta posición de incorporar de alguna manera el pasado siempre estuvo conmigo. El segundo Nocturno para piano, que aún toco y que grabó recientemente [Aldo] Antogniazzi, lo compuse cuando aún era estudiante, y está hecho sobre la melodía de *Greensleaves*. Allí se trata a la melodía como una serie, no dodecafónica, de más notas. Puede haber sido influencia de que estaba analizando el Op. 23 de Schoenberg. Pero también eran las ganas de trabajar con ese material y quizás no es casual que se trataba de una balada y más o menos del mismo período de esta pieza. Luego escribí una versión orquestal, el caso es un poco parecido a lo que hice con *Corpus Christy*.”⁶⁴

⁶⁴ MUCILLO, L. 2009.

En realidad, para Mucillo, el pasado es también una fuente de imaginación, una posibilidad, no nostálgica de descubrir signos que también signifiquen el presente. Aventuraríamos, siguiendo a Gadamer, quien a su vez cita a Hölderlin, que quizás su búsqueda,

“[que también representa] los inagotables intentos de encontrar la palabra que interprete e indique, está marcada por la inhóspita certeza que pronuncia el poema *Mnemosyne* de Hölderlin: “Un signo somos, sin interpretación” (*Ein Zeichen sind wir, deutunglos*).”⁶⁵

3.7) Mucillo y la ironía

De acuerdo a lo analizado hasta ahora, la postura estética de Mucillo no adhiere al concepto criticado de las vanguardias y de la modernidad.

Podemos refrendar estas conclusiones refiriéndonos a la cuarta pieza de la Suite: *'The lost Lady found'*, para flauta sola, basada en una canción inglesa transcrita por el compositor y etnomusicólogo Percy Grainger. En ella, el procedimiento compositivo parece responder a un tratamiento interválico muy estricto, casi serial, que hace que la melodía original sólo pueda reconocerse, fragmentariamente, al final de la pieza. Sin embargo, esta utilización de un procedimiento compositivo estricto y casi matemático, no es evidente a la audición. El material no se reconoce como proveniente de una serie. La pieza encubre por lo tanto, un enfoque irónico. La ironía no sólo está en el ocultamiento de una praxis compositiva, sino también en relación con el título de la melodía: el aire original no llega a configurarse y es como si se alejara; la dinámica está tratada como para que luego de un clímax en que se alcanza la nota más aguda del instrumento, comience un liquidación en la que se produce una especie de anticlímax. Por lo tanto, el relato sugerido por el título no se ve metaforizado por la estructura musical. Dice Mucillo, al respecto:

“También la pieza para flauta sola, es una especie de travesía de un espacio un poco laberíntico, porque la melodía original se va

⁶⁵ GADAMER, H. 1961: 80.

buscando progresivamente. Es como que la melodía original viene de lejos, del recuerdo, se debe llegar a ella de alguna forma, y la pieza comienza con una dimensión muy reducida, va aumentando la intensidad progresivamente. Esa pieza está concebida de una manera casi mecánica (espero que no se note). De hecho, podría decirse que la melodía original está tratada de una manera serial, los intervalos de la melodía original se van abriendo progresivamente hasta que la melodía se torna absolutamente irreconocible y el ritmo también está mutado al principio. Cuando finalmente aparece [la melodía original] también sucede algo, está en un tiempo más lento del que debería ser, si bien el uso es casi textual. Está descontextualizada, porque la intensidad hace que todo suene como muy lejano, muy pobre, casi como la lejana flauta de un pastor que se escuchase a la distancia. Cuando se llega a eso, pienso que hay una especie de anticlímax. Esto establece una especie de relación irónica quizás con el título de la pieza en la que está basada, porque la dama perdida del título, ¿está?, ¿la encontraron verdaderamente?, ¿en qué situación? Ahí pienso que he jugado. El aspecto extramusical me ha llevado a otras cosas, a generar la melodía oculta debajo de esa proyección interválica que la hace desaparecer casi por completo, progresiva pero engañosa porque lleva a regiones que no tienen nada que ver, a una especie de siciliano en algún momento. Un laberinto, el recorrido de un jardín laberíntico en todo caso.”⁶⁶

1 Animato, danzante

2 ⑥

⁶⁶ MUCILLO, L. 2009.

3 (12) (Animando)
5(1.)
P < mp > P mf

4 Meno Mosso ("Siciliano") (Espr.)
cant.
P

5 (Animato, danzante)
A Tempo
3(r) (3) (3)
mp > P

6 3(r) 3(r) 3(r) ...
mf > P < mp f

7 A Tempo
42 f f cresc.

8 (Poco Meno Mosso) (danzando) sub.
Lunga 3(r)
mf > (mp) P

Ejemplo 14. *The lost Lady found* – transformaciones melódicas

Meno mosso; lontano, esitante, "wistful"

53

P, cant. *mp* > *P*

sub.

P *P*

(*espr.*, cant.) Ancora meno mosso

(lontano) (*sospeso*)

(*pp*) *pppp* *Poss.*

Ejemplo 15. *The lost Lady found* – arribo a la melodía 'original'

En los ejemplos anteriores se puede apreciar la progresiva elaboración (¿o des-elaboración?) de la melodía. Mucillo separa con una doble barra cada nueva sección de la misma, a la manera de cada nueva sección de disminuciones en las partituras de los virginalistas ingleses. Escapa a este trabajo el análisis preciso de cada una de las partes, pero la comparación de los inicios es suficientemente clara como para ilustrar las anteriores palabras de Mucillo. En la sección final, en donde se expone postreramente la melodía original, vemos que el 'extrañamiento' que Mucillo nombra anteriormente está absolutamente presente. Ya desde la indicación al intérprete, nos conecta con una red de connotaciones que importan vaguedad: *lontano* (lejano), *esitante* (dubitativo), 'wistful' (nostálgico, pero también melancólico) y nos anuncia como se presentará la melodía. Aparecen nuevamente recursos musicales ya descriptos en relación con lo fragmentario y la evanescencia: por ejemplo las interrupciones súbitas de los compases 54 y 58; el color tonal contrastante de los compases 56 a 58; en este mismo sentido, el reposo en el mib del compás 60; etc.

Mencionaremos especialmente el tratamiento del final de la pieza, ya que la melodía pareciera quedar inconclusa por medio de varios recursos: la última nota colocada en un tiempo débil de un metro que está absolutamente definido en las últimas frases; las indicaciones (*lontano*) y (*sospeso*) y la dinámica en decrescendo con un final *pppp possibile*. Un dato interesante, sutil pero prácticamente inaudible, que establece una cierta complicidad entre el compositor y el intérprete, es la notación rítmica

de la última nota. El mi podría haber sido escrito, de manera más simple con la figura de una negra, en consonancia con la métrica esbozada anteriormente por la melodía. Mucillo decide escribirlo con una figura que hace referencia al pié crético de la primera mitad del compás (característico de este tipo de melodía inglesa en 6/8), lo cual es un guiño al intérprete como para que perciba o enfatice el carácter absolutamente débil y trunco del final, como si se preguntara irónicamente si la dama del título realmente apareció.

Pero la ironía en la pieza, no sólo hace referencia al supuesto relato del título. También la dedicatoria entraña un juego irónico:

“Esa pieza para flauta sola tiene algo en particular. Le puse, un poco irónicamente, una dedicatoria a la memoria de Percy Granger: compositor y pianista australiano, que había sido alumno de Bussoni. Hombre muy heterodoxo, especie de compositor experimental, [...] un Ives más suave, digamos. En las primeras décadas del s. XX, trató de hacer música con microintervalos, escribió música para combinaciones instrumentales muy extrañas, escribió una pieza que requiere dos directores donde hay dos zonas muy precisamente diferenciadas en *tempo* y en [recorridos] armónicos. Al mismo tiempo, había sido amigo de Grieg, se interesaba por el folklore de todo tipo: el australiano, el polinésico que investigó, el nórdico, el inglés y además recopilaba melodías.

“Menciono éstos hechos por varias razones, por un lado porque esta melodía la transcribió Granger en trabajo de campo: la hizo grabar a una mujer del pueblo. No se conocían previamente ni la melodía ni el texto. Ese trabajo de Percy Granger le llamó la atención a Benjamin Britten, quien escribió también una obra que dedicó a su memoria. Doy todo este rodeo para decir que hay una especie de alusión a Benjamin Britten indirecta. Si bien yo dedico la pieza a la memoria de Granger, en realidad con ese gesto estoy significando que también lo es un poco a la memoria de Britten. Así, quizás, estoy poniendo una especie de distancia desilusionada, con ciertas temáticas a las que un compositor contemporáneo tendría que referirse. Britten me parece un compositor excelente dentro de lo suyo, que mantuvo su estilo aún dentro de un cierto eclecticismo y nunca se dejó dominar por la cuestión de ciertas modas, en la práctica compositiva. Digo esto sin renegar de mi pertenencia, en cierta forma, a la tradición del modernismo, pero un poco cansado de rendirle pleitesía a los ídolos de

la tribu y quizás esta dedicatoria sea un manera de significar ésta postura.”⁶⁷

En este contexto, Mucillo recuerda a Adorno, en sus críticas al estado de la música de mediados del siglo pasado:

“No olvidemos que Adorno [...] extrañaba un poco el hecho de que todas las cosas, bajo la apariencia de una complicación extenuante, en realidad, se hubiesen simplificado de alguna manera. Se hubiese renunciado a la existencia de todas las capas de diversas cosas que conviven en la música, más allá del plano de notas y ritmos.”⁶⁸

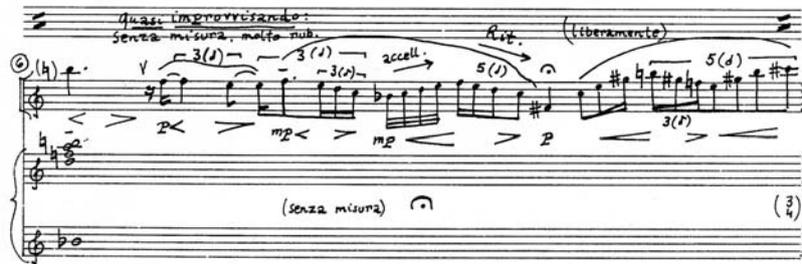
Confirmamos entonces que la ironía en esta pieza tiene varias facetas. En esta toma de posición estética del compositor, ratificamos algunos elementos que ya habían sido señalados en el análisis. Por un lado, la libertad y creatividad con las que Mucillo incorpora el pasado y la tradición; y pero por otro lado, también, la adscripción a cierta herencia del modernismo, en el sentido del interés por el desarrollo de un lenguaje musical original y fuertemente personal.

3.8) Intérprete y prosodia

Continuando con la reflexión realizada más arriba respecto del final de la pieza para flauta sola, surge como tópico las características peculiares de la escritura en Mucillo. A primera vista, sus partituras están saturadas de numerosas indicaciones al intérprete, no sólo las relacionadas con la dinámica y articulación, que ya de por sí son numerosas, sino también las indicaciones ‘modales’, de carácter, que constituyen muchas veces un amplio relato *per se*. Veamos un ejemplo:

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ Ibidem.



Ejemplo 16. 'The holy land of Walsingham' compás 6

En una sola y breve frase podemos contabilizar: 15 indicaciones de dinámica y microdinámica; 5 indicaciones de prosodia rítmica y cambio gradual de velocidad (*senza misura*, *molto rubato*, *accell.*, *Rit.*, plicas en *accelerando*, calderones), que modifican a una escritura rítmica, ya de por sí compleja e irregular (síncopas y valores irregulares de tresillos y quintillos de distintos valores) e indicaciones textuales de carácter (*Quasi improvisando* y *liberamente*).

A primera vista, el intérprete podría sentirse abrumado y presuponer que su trabajo de decodificación de la partitura sería similar al de la cuidadosa sumisión a las instrucciones de una partitura serial. Sin embargo, en la medida en que se adentra en la música, descubre que las indicaciones constituyen una especie de clarificación del gesto mismo implícito en la construcción motívica. Esta característica, aleja a la escritura de Mucillo de las complejidades, a veces insolubles, que ciertas estéticas de las vanguardias del siglo pasado han incorporado en la relación con los intérpretes. Recordemos, el suspiro de alivio de los compositores del serialismo integral en el momento en que la posibilidad del uso de la electroacústica sacó al intérprete (y sus desvíos indeseados) de la escena.

Mucillo pareciera trabajar 'junto con' el intérprete, ya que, independientemente de las dificultades de ejecución o complejidad de la música, éste último no parece estar exclusivamente a su servicio de una manera estéticamente autoritaria. Por el contrario, la partitura presenta un margen de apertura a los desvíos propios de una ejecución en vivo; no a los errores ni a la equivocada comprensión de sus significados, por supuesto, sino a todo lo relativo a una prosodia y pronunciación comunicativa. En este sentido, también podríamos relacionar su música con el planteo de Geminiani en su tratado sobre el 'Good Taste'. Interrogado sobre esta particularidad de su escritura, Mucillo respondió:

“La cuestión de las indicaciones en mi música puede tener que ver con que yo también soy ejecutante y trato de ponerme en el lugar de la persona que está tocando y decirle algo que sirva. También tienen que ver con la construcción de la música y con la poética. También probablemente en mi interés por el romanticismo, con la música de Schumann que se caracterizó por usar gran cantidad de indicaciones para el intérprete, indicaciones que en cierta forma crean una especie de imagen metafórica paralela a la partitura. Las propias indicaciones construyen una especie de texto, diferente a lo que puede proponer Satie, por ejemplo. En Satie hay otra cosa: un texto irónico, paralelo que muchas veces no tiene que ver con lo que está escrito.

“En las indicaciones técnicas trato de dar la imagen más precisa posible, lo que debe tener que ver con el *ductus* melódico. Muchas veces mi música tiende a lo cantable, incluso en la música instrumental; no en el sentido de que las líneas sean cantables, sino en la tendencia a enfatizar cierto tipo de gesto melódico. En algunos casos, las indicaciones tienen que ver con la creación de una atmósfera: en la pieza donde se cita a Geminiani, ésto es bastante específico. La dinámica baja cuando aparece notoriamente esa melodía en la flauta. Tiene que ver con la construcción de esa sensación del pasado interfiriendo con un presente hipotético. También tiene que ver con la fantasmagoría tímbrica.

[Mi música] retoma un proceso comunicativo tanto con los intérpretes como con algún público hipotético.”⁶⁹

Podríamos destacar también, coherente con las sutilezas de su estética, la cuidada caligrafía de los autógrafos de Mucillo, que nos recuerdan la escritura oriental en el sentido en que la caligrafía es un arte gráfico íntimamente vinculado a lo poético. Forma y contenido en una postura que intenta superar la dicotomía romántica y la encerrona de la vanguardia, a través de una obra donde la apertura es a la vez la condición de configuración del discurso.

Quisiera concluir el presente artículo citando un texto de Juan José Saer que hace referencia a esta última reflexión:

⁶⁹ MUCILLO, L. 2009.

“No se valora en su justa medida al marco, que contiene la magia patética del sentido sin permitir que se derrame por los bordes hacia el mar de lo indeterminado.”⁷⁰

“[...] Honremos al marco, porque saca de lo uniforme la variedad de la pasión.”⁷¹

* * *

BIBLIOGRAFÍA

BARTEL, Dietrich

1997 *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

BARTHES, Roland

1971 *Elementos de semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor, colección Comunicación, (trad. A. Mendez). Original en francés: *Elements de Semiologie*.

BOYDEN, Daniel

1980 “Geminiani, Francesco” en *SADIE*, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres y Nueva York: Macmillan, Vol 7, pág. 223 / 229.

BUELOW, George J.

1980/2000 “Rhetoric and Music” en *SADIE*, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music & Musicians*. Londres y Nueva York: Macmillan, Tomo 15, págs. 793 - 803

CIVRA, Ferruccio

1991 *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Librería

⁷⁰ SAER, J. J. *Argumentos*, 1969-1975: 174

⁷¹ *Ibidem*: 175

- CLERC, Pierre-Alaine
2000 Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750. (Conferencia) Peyresq: por el autor.
- CRISTIÁ, Cintia
2008 “Pintura y literatura en el Concierto para piano *Hoffmanneske Geschichte: das klingende Glas* de Luis Mucillo”, artículo inédito.
- DANTO, Arthur
1964 “The Artworld”, *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, N° 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, JSTOR, pp 571-584.
- GADAMER, Hans-Georg
1961 “Poetizar e interpretar”, en *Estética y hermenéutica* (1998), Madrid: Tecnos, pp 73-80.
- GEMINIANI, Francesco
1749 A Treatise of Good Taste in the Art of Music , edición facsimilar de DONINGTON (1969), Robert, Nueva York: Da Capo.
- FUBINI, Enrico
1971 La estética musical del siglo XVIII a nuestros días. Barcelona: Barral (trad. A. Rodríguez). Original [1964] italiano: *L'estetica musicale dal settecento a oggi*.
2000 Los enciclopedistas y la música. Valencia Universidad de Valencia, *collecció estètica & crítica* (trad. de M. Josep Cuenca.). Original [1971] italiano: *Gli enciclopedisti e la música*.
- HASKELL, Harry
1988 *The Early Music Revival / A History*, Nueva York, Thames and Hudson.

HAYNES, Bruce

2007 *The End of Early Music / A Period Performer's History of Music for the Twenty-First Century*. Oxford y New York: Oxford University Press.

HOULE, George

2000 *Meter in Music, 1600-1800 / Performance, Perception, and Notation*. Bloomington & Indianapolis Indiana University Press.

LÓPEZ CANO, Rubén

2000 *Música y retórica en el Barroco*. México: Universidad Autónoma de México.

1996 *La ineludible preeminencia del gozo / El Tratado de las pasiones del alma de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII*. Versión electrónica disponible en <http://www.geocities.com/lopezcano/IPG.html>. Fecha del último acceso 25-8-2009

1998 *Ars Musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica*. Versión electrónica disponible en <http://www.geocities.com/lopezcano/index.html>. Fecha del último acceso 25-8-2009

MONJEAU, Federico

2004 *La invención musical / Ideas de historia, forma y representación*. Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós.

2006 "Canciones sin palabras", *Diario Clarín*, Buenos Aires, 25 de setiembre de 2006. Versión electrónica disponible en <http://www.clarin.com/diario/2006/09/25/espectaculos/c-00801.htm>. Fecha del último acceso 13-12-2009

MUCILLO, Luis

2009 Texto de entrevista inédita. Buenos Aires, agosto de 2009.

OLIVERAS, Elena

2007 *La metáfora en el arte / Retórica y filosofía de la imagen*. Buenos Aires Emecé editores.

PÉRSICO, Gabriel

2008 Texto introductorio del cuadernillo del CD 'Metaforas / Música barroca y contemporánea'. Musica Poetica. Buenos Aires sello independiente.

SAER, Juan José

1969-1975 "Pensamientos de un profano en pintura", en Argumentos. Cuentos completos. Buenos Aires: Planeta.

SCHAEFFER, Jean-Marie

2005 "Theorie speculative de l'art", Institut d'Art Contemporain (IAC), traducción de Ricardo Ibarlucía, Buenos Aires: Biblos, Colección Pasajes, 2007, en prensa.

TARUSKIN, Richard

1988 'The Pastness of the Present and the Presence of the Past', en *Authenticity and Early Music: A Symposium*, ed. por Nicholas Kenyon, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, págs.137-207.

VEILHAN, Jean-Claude

1977 *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Èpoque baroque*. París: Alphonse Leduc.

WAISMAN, Leonardo

2005 "Música Antigua y autenticidad: ideología y práctica", presentado originalmente como "Autenticidad: Poder y limitaciones de una ideología", en las Décimas Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1995, publicado posteriormente bajo el presente título (2005), s. d.

WEBER, William

1977 "Mass Culture and the reshaping of European Musical Taste, 1770-1870". *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 8, N° 1 (junio de 1977), JSTOR, pp. 5-22.

YEATS, Gráinne

1980 "Carolan, Turlough" en SADIE, Stanley (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres y Nueva York: Macmillan, Vol 3, pp. 813-814.

* * *

Gabriel Pérsico. Egresó de la Universidad Nacional de La Plata como Profesor Superior y Licenciado en la especialidad "Educación Musical". Integró numerosos grupos de música antigua y de cámara y se presentó como solista de flauta, flauta travesera barroca y flauta dulce en el país y en el exterior, realizando numerosas grabaciones. Se ha dedicado también a la interpretación de la música contemporánea, estrenando obras de compositores argentinos y extranjeros. Actualmente es docente de postgrado del Conservatorio Nacional de Música "Carlos López Buchardo" (IUNA) y dicta las cátedras de Travesera barroca, Música de cámara y Seminario de retórica musical en la Carrera de Música Antigua del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla" de la Ciudad de Buenos Aires. Es Profesor de la cátedra de Historia de la Música Barroca en Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, siendo Doctorando del Plan de Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

* * *

APÉNDICE:

1. Listado de campos intertextuales surgidos de la entrevista:

Flauta travesera barroca – clavecín - Folk irlandés – Geminiani – escritura barroca (prácticas de música artística italiana)- W. B. Yeats (persona, artista, intereses) – Poemas de Yeats: *Under the Round Tower, Down by the salley gardens* – tópico de cuentos de hadas – metáfora alquímica: conjunción de los opuestos – mundo lírico de la esfera celeste: encuentro imposible del sol y la luna - ronda de las estaciones - melodías irlandesas, galesas y escocesas: balada de Walsingham: William Byrd, John Bull, Dowland, ópera del mendigo, Lisa Lan, Auld Bob, The salley gardens, The lost lady found, Down in yon forest (Carol de Corpus Christi) – James Joice - leyenda del Santo Grial, la Tierra Yerma y el Rey Pescador doliente – Anthony Raftery – Carolan – Edad media, santuario, peregrinajes, texto de balada: relato, reina de las hadas – técnica del violín, golpes de arco, afinación

de las cuerdas – imagen teatral: Auld bob como viejo mendigo que toca el violín en las tabernas – Extrañamiento – tópico de las ruinas pre-romántico – grabados de Piranesi- ruina en la novela gótica- pasado fantasmagórico- espectros del castillo de Otranto- fantasma de otra obra no plasmada: ruina- fantasmagoría tímbrica- alusión a campanas- alusión a pájaros- Percy Granger – Benjamin Britten -

2. Poesías de William Butler Yeats (1865-1939) citadas:

Under the Round Tower

(Extraído de “The Wild Swans at Coole”, 1919)

‘Although I’d lie lapped up in linen
A deal I’d sweat and little earn
If I should live as live the neighbours,’
Cried the beggar, Billy Byrne;
‘Stretch bones till the daylight come
On great-grandfather’s battered tomb.’

Upon a grey old battered tombstone
In Glendalough beside the stream,
Where the O’Byrnes and Byrnes are buried,
He stretched his bones and fell in a dream
Of sun and moon that a good hour
Bellowed and pranced in the round tower;

Of golden king and silver lady,
Bellowing up and bellowing round,
Till toes mastered a sweet measure,
Mouth mastered a sweet sound,
Prancing round and prancing up
Until they pranced upon the top.

That golden king and that wild lady
Sang till stars began to fade,
Hands gripped in hands, toes close together,
Hair spread on the wind they made;
That lady and that golden king
Could like a brace of blackbirds sing.

‘It’s certain that my luck is broken,’
That rambling jailbird Billy said;
‘Before nightfall I’ll pick a pocket

And snug it in a feather-bed,
I cannot find the peace of home
On great-grandfather's battered tomb.'

Down by the salley gardens
(Extraído de "Crossways", 1889)

Down by the salley gardens my love and I did meet;
She passed the salley gardens with little snow-white feet.
She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree;
But I, being young and foolish, with her would not agree.

In a field by the river my love and I did stand,
And on my leaning shoulder she laid her snow-white hand.
She bid me take life easy, as the grass grows on the weirs;
But I was young and foolish, and now am full of tears.

3. Autógrafo de la tercera pieza de la suite 'Lisa Lan'

II. "Lisa Lan"

Rápido, agitato

movido, non leg. (5)

mf

(6)

(9)

(12)

movido, aspro

mf sfz mf f

- 4 -

Handwritten musical score for voice and piano, measures 15-25. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The notation includes treble and bass staves for the piano accompaniment and a vocal line. Measure numbers 15, 19, 23, and 25 are circled. Dynamics include *mf* and *m²*. Performance instructions include *Ten.* and *cant.*. The piano part features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The vocal line consists of melodic phrases with some rests and slurs.

29 *Meno Mosso*

(calmandosi)

34 *Lento* *And. Bob* (delicato) *cant. (dolce)*

(sognando) *p*

37 *cant.* *triste* *pp* *(Eco)* *Ten. zoss.*

40 *Sub. a Tempo: Rapido, agitato*

MULTIFÓNICOS EN EL CLARINETE: UN ESTUDIO COMPARATIVO

EDUARDO SPINELLI

Resumen

Los multifónicos en el clarinete representan un tema complejo y extremadamente variable. Compositores, físicos e intérpretes tratan desde hace muchos años de entenderlos y de generar tablas y leyes que los regulen, sin demasiado éxito. Las diferencias en la interpretación de los mismos multifónicos en distintos instrumentos hacen pensar en la imposibilidad de extraer reglas generales, y en la necesidad imperiosa de la prueba e investigación en el trabajo conjunto del compositor con el intérprete. Este estudio intenta acercar algunas ideas generales y diferentes pruebas, para intuir las variabilidades de este fenómeno acústico.

Palabras clave: clarinete - multifónicos - tubo cerrado - armónicos - digitaciones.

Abstract

The clarinet multiphonics represent a complex and highly variable topic. Composers, physicists and performers have tried for many years to understand them and to generate charts and laws that regulate them, without much success. The differences in the interpretation of the same multiphonics on diverse instruments suggest the impossibility of extracting general rules and the absolute necessity of testing and researching on the collaboration between composers and performers. This study attempts to close some general ideas and different tests, to sense the variability of this acoustical phenomenon.

Key words: clarinet – multiphonics - close pipe – harmonics - fingerings.

* * *

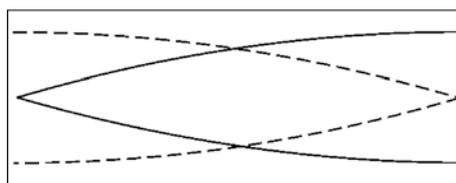
Consideraciones generales

Las primeras apariciones de multifónicos en instrumentos monofónicos se remontan al *jazz* anterior a la década del 40, pero sin encontrarse registros escritos de los mismos. Según T. Pace (*Ancie battenti*, Florencia, Casa Edition Carlo Cya, 1943), el fenómeno fue descrito por primera vez por Antonio Ferranini en el Conservatorio de San Pietro a Majella de Nápoles. A finales de los 50 y principio de los 60 ya se encuentran obras con multifónicos notados de autores norteamericanos como John Cage, William O. Smith o Donald Scavarda. La aparición de *New Sounds for Woodwind* (1967) de Bruno Bartolozzi aportó mucho sobre el uso de los multifónicos en la flauta, el oboe, el clarinete y el fagot, a pesar de que sus conclusiones con respecto a muchos multifónicos del clarinete son imprecisas. Estas imprecisiones hacen suponer, complementando mis investigaciones, que las variaciones entre los instrumentistas y los instrumentos que ejecutan los multifónicos son mayores a lo usualmente considerado.

Como sabemos, un sonido está formado por una suma de parciales. Cuando estos parciales son múltiplos exactos de la nota fundamental, los percibimos como una sola nota. En el caso específico del clarinete, que funciona como un tubo cilíndrico cerrado, sólo podemos producir los parciales impares.

Podemos entender mejor el funcionamiento de un tubo cilíndrico cerrado con el siguiente esquema:

tubo cerrado

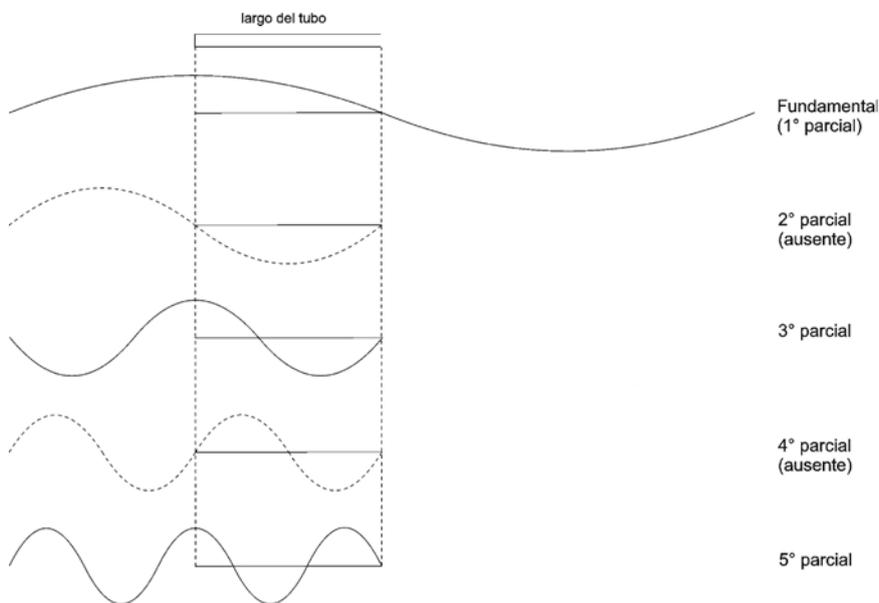


La línea punteada representa la amplitud en la variación en la presión, que es cero en el extremo abierto, donde la presión es (casi) la atmosférica, y el máximo en el extremo cerrado. La línea entera representa la amplitud en la variación del flujo de aire, que es el máximo en el

extremo abierto, donde el aire puede entrar y salir libremente, y cero en el extremo cerrado. Esta última línea es sólo un cuarto del ciclo de una onda, por lo que la onda más larga que encaja en este tubo es cuatro veces el largo del tubo.

Bajo estos axiomas, también se pueden encajar en este tubo $3/4$ ó $5/4$ de la onda, no así $1/2$ o la onda entera, ya que no se respetarían las condiciones de presión (por esto sólo pueden generarse los parciales impares).

parciales en un tubo cerrado



“Cuando los parciales no representan múltiplos exactos de una frecuencia fundamental, oímos un acorde complejo al que llamamos multifónico. Estos multifónicos se producen usando digitaciones especiales en combinación con dosis precisas de presión de aire y labio en una posición específica de la caña”¹

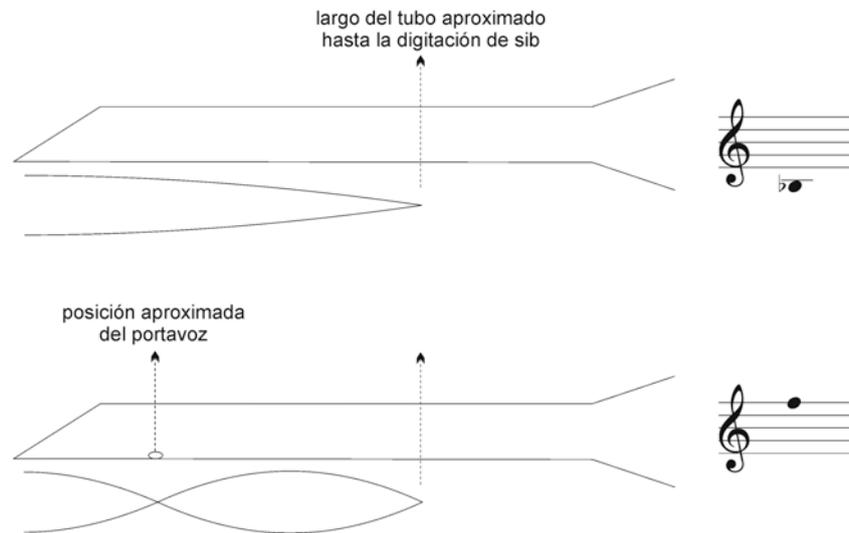
¹ Veale, P y Mahnkopf, C-S, 1994: 65

Para continuar entendiendo el fenómeno del multifónico, hemos realizado una clasificación diferente de las que se usan normalmente, que hacen hincapié en la sonoridad del multifónico. En esta clasificación, separamos los multifónicos en tres clases según su forma de producción, a saber:

1. aquellos producidos por la sobre-exitación de regiones armónicas superiores de las notas graves, en los que con diferencias, normalmente incrementos, en la presión de aire y labio (inglés: *overblowing*, alemán: *überblasen*), se logran hacer sonar armónicos 'naturales' del clarinete, pertenecientes a su espectro.
2. aquellos producidos por la disminución de presión de aire y labio en notas agudas (*underblowing*, *unterblasen*), produciendo una fundamental 'falsa', no relacionada con la fundamental a la cual pertenece como armónico la nota aguda, sino con el largo del tubo en referencia al fenómeno de la utilización de portavoces y al de 'cruzamiento de dedos'
3. aquellos producidos por la apertura de un orificio en una digitación con varios orificios tapados, produciendo así un nodo intermedio (una especie de portavoz alternativo) y relacionándose también con el fenómeno de cruzamiento de dedos.

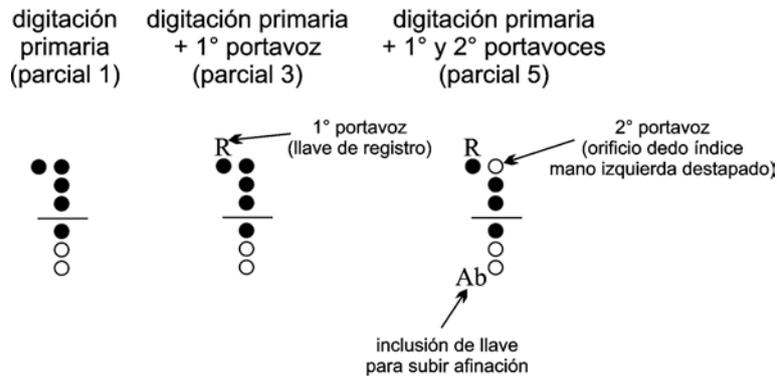
Un portavoz (u orificio de registro) funciona creando un nodo en un punto preciso para producir un armónico, perturbando la fundamental pero sin grandes efectos de afinación sobre el armónico. Por ejemplo, si tomamos la nota *Sib* del primer registro del clarinete, y destapamos el portavoz, que se encuentra aproximadamente a 1/3 del largo del tubo tapado por los dedos con la citada digitación, obtenemos un *Fa* una octava y una quinta por encima del *Sib* (el parcial 3, el primero en aparecer en la secuencia de armónicos del clarinete).

portavoz en sib-fa



Este portavoz se usa para generar todo el registro que incluye el parcial 3. Su distancia a $1/3$ del largo del tubo no se respeta durante todo este registro, ya que es el mismo para todas las notas. Sin embargo, las diferencias en la posición del portavoz no afectan las notas de este registro. Se produce una especie de generalidad en este nodo, que permite generar el parcial 3 de todas las notas del primer registro. En los siguientes registros, otros orificios son abiertos para producir un armónico diferente, por ejemplo el dedo índice de la mano izquierda se abre para generar el parcial 5.

portavoces



El fenómeno de cruzamiento de dedos (posiciones en las que se cierran orificios por debajo de alguno abierto) es explicado por Joe Wolf, profesor de la Universidad de Nueva Gales del Sur en Sidney, Australia, de la siguiente manera:

“Un orificio abierto conecta la cámara con el aire en el exterior, cuya presión acústica es aproximada a cero. Pero esta conexión no es un ‘corto circuito’: el aire dentro y cerca del orificio tiene masa y requiere una fuerza para ser movido. Entonces, la presión dentro de la cámara debajo de un orificio no está en cero presión acústica, y por lo tanto la onda que se origina en el instrumento se extiende una porción más que el primer orificio abierto. [...] Cerrando un orificio por debajo del abierto se extiende la onda aún más y de esta manera se extiende el largo real del tubo para dicha digitación, lo que baja las frecuencias resonantes y la afinación.”²

Por lo tanto, cuando se abre algún orificio, pero se cierran otros por debajo del mismo, la afinación no depende del largo del tubo hasta el primer orificio abierto, sino que se ve modificada por los orificios que se cierran por debajo.

² Wolf, J 1997-2009 <http://www.phys.unsw.edu.au/jw/clarinetacoustics.html#cross>

Comparaciones de multifónicos ejecutados en distintos instrumentos

Para realizar esta investigación, se analizaron multifónicos de los tres tipos descritos anteriormente, siendo usados para la misma tres clarinetes en *Sib*, a saber:

1. Buffet Crampon modelo Festival
2. Rossi, de madera negra y cámara francesa
3. Buffet Crampon modelo R13

En todos los casos, se utilizó la misma boquilla (Viotto B3) y la misma caña (Vandoren V12 N°3)

Los análisis se realizaron con los programas (*freeware*) *SPEAR* (v0.7.1 Jun 22 2008, *Copyright* © 2003-2008 by Michael Klingbeil) y *Sonic Visualiser*, (*Release* 1.3, *Copyright* © 2005-2008 Chris Cannam y *Queen Mary, University of London*)

En el desarrollo del artículo se harán, además, comparaciones con los resultados de esos multifónicos publicados por Phillip Rehfeldt en *New directions for clarinet* (1994), ya sea de sus propias investigaciones y pruebas como también de las de William O. Smith, y con resultados publicados en la página web www.clarinet-multiphinics.org.

En todos los casos en que se mencionen notas, estas serán notas escritas (no sonidos reales), es decir que sonarán una segunda mayor por debajo de lo efectivamente escrito.

En cuanto a las notaciones usadas, cada una de las fuentes anteriormente citadas utiliza una simbología diferente para las diferencias microtonales que aparecen en los multifónicos. Se ha decidido mantener la simbología de cada autor en sus ejemplos, ya que tienen relación con lo que consideran importante en cuanto a la afinación.

- Phillip Rehfeldt:
Debido a las diferencias individuales, no se ha buscado una precisión en cuanto a la afinación microtonal. En su lugar, se han usado a menudo signos + y - para indicar que la afinación tiende a ser más alta o más baja que la indicada por la notación tradicional.
- William O. Smith:
Sólo ha utilizado flechas hacia arriba y hacia abajo para mostrar las diferencias microtonales con respecto a la notación tradicional. En

algunos casos, estas flechas aparecen entre paréntesis, denotando una diferencia menor a 1/4 de tono.

Símbolos usados en los ejemplos de esta investigación:

♯ ♭ cuartos de tono

♭ ♯ ♭ ♯ octavos de tono

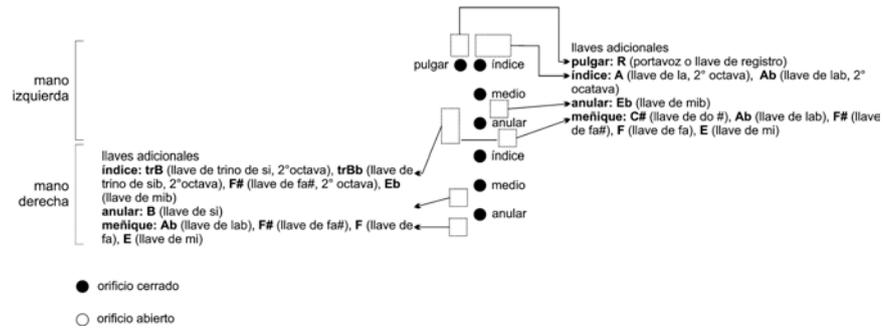
• notas de mayor volúmen

◦ notas de menor volúmen

◊ notas casi imperceptibles

Los gráficos de digitaciones usados en el presente artículo difieren un poco de los más tradicionales empleados por clarinetistas. Tienen relación con los utilizados por Phillip Rehfeldt y permiten un mayor entendimiento por parte de no-clarinetistas.

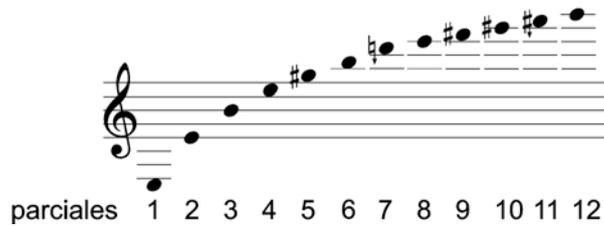
diagramas de digitaciones



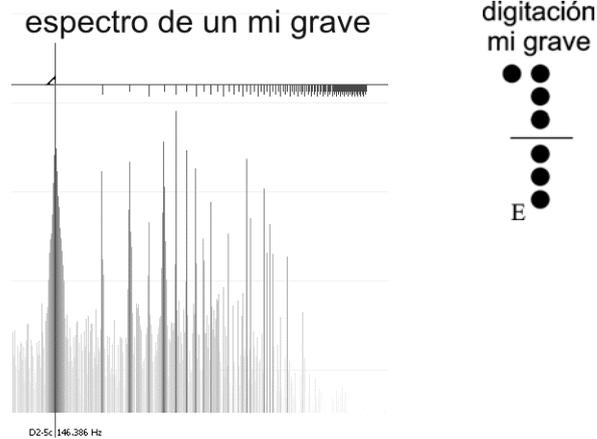
Multifónicos sobre el *Mi* grave del clarinete, correspondientes al tipo 1 de la clasificación precedente (de aquí en más, multif. 1)

Para comenzar, es necesario diagramar los armónicos incluidos en una nota *Mi*.

serie de armónicos de la nota mi



Comparándolos con la serie de armónicos incluidos en un *Mi* grave del clarinete, se observan algunas diferencias:



serie de armónicos en un mi grave del clarinete



En general, los armónicos superiores en el clarinete tienen la tendencia a ser bajos en afinación. Esto se ve reflejado en las digitaciones que se usan para ciertas notas sobreagudas. En algunos casos se agregan llaves para subir la afinación. En otras, el resultado usando esa posición debería ser más alto que el resultado real.

diferencias de afinación en parciales superiores

digitación primaria (parcial 1)	digitación primaria + 1º portavoz (parcial 3)	digitación primaria + 1º y 2º portavoces (parcial 5)	digitación primaria + 1º y 2º portavoces + cambio de llave para cambio de armónico (parcial 7)
		Ab	F#
		inclusión de llave para subir afinación	nota que suena realmente

Al generar esos armónicos por separado desde la digitación de *Mi* grave, el resultado varía aún más:

serie de armónicos producidos
intencionalmente con la digitación de
mi grave

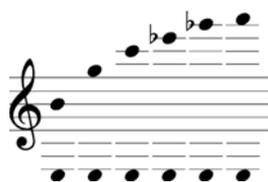
parciales 1 3 5 7 9?

Como se observa, los primeros parciales pueden fácilmente relacionarse con los impares pertenecientes al *Mi* grave, pero a partir del 9 esto se vuelve confuso. Esta tendencia a ser aún más bajos se debe a los efectos de la caña (un elemento variable y modificante de la afinación) y a

la campana (que es cónica, y produce diferencias en la reflexión de las ondas en el interior del instrumento)

Cuando se logra sobre-exitar la columna de aire variando la presión de aire y labio, es posible obtener, a partir de esta digitación original, diferentes multifónicos, según las diferencias en la presión y ciertas modificaciones en el tracto bucal.

multif. 1: Smith



multif. 1:
www.clarinet-multiphonics.org



Ya en estos dos ejemplos tenemos diferencias con respecto a los resultados obtenidos. En el caso de Smith, se podría interpretar que son posibles todas esas díadas a partir de la digitación original, siendo los armónicos resultantes prácticamente los correspondientes a los parciales impares del *Mi grave*. En cambio, en www.clarinet-multiphonics.org se observa que esas notas superiores no aparecen solas, sino con una cantidad indefinida de notas intermedias, especificando en la tercera y cuarta posibilidad, alguna nota inferior a ese parcial superior. En los dos casos hay una concordancia con respecto a la afinación de esos parciales superiores.

En las pruebas realizadas en los tres instrumentos detallados anteriormente, se encuentran mucho más diferencias que las que se ven en los ejemplos mencionados:

multif. 1: Festival



multif. 1: Rossi



multif. 1: R13



En concordancia con los resultados publicados en www.clarinet-multiphonics.org, sólo es posible producir una díada, y esto solamente en uno de los instrumentos. El resto de los multifónicos obtenidos son complejos y difíciles de catalogar sólo con la audición. Se observa la aparición de la duodécima en casi la totalidad de los multifónicos, algo destacable e importante. Además, se puede determinar en cada una de estas diferentes 'regiones' la aparición de las notas producidas intencional y separadamente sobre la digitación, pero con diferencias microtonales, ya sea entre dichas notas (producidas para el ejemplo anterior en el clarinete Buffet Crampon Festival) o entre los distintos instrumentos.

Ahora bien, las notas de la serie de armónicos producidos por separado están presentes en los multifónicos, pero rodeadas de un conglomerado de sonidos que hace muy difícil reconocerlas o separarlas. El

resultado auditivo real es, en cada ejemplo con excepción del primero, un multifónico complejo en el que se distingue una tendencia, justamente una 'región' sobre la cual se encuentran la mayoría de las notas producidas. Algunos compositores han hecho uso de estos multifónicos con este sentido, optando por pedir una región específica y no una armonía o algunos intervalos explícitos (por ej., Gérard Grisey, *Solo peur deux*, 1981, para clarinete y trombón, número de ensayo 14 al 15). También se observa que en uno de los instrumentos es posible generar una región más que en los otros dos, marcando aún más las diferencias entre los clarinetes.

A partir de estos análisis se advierte en estos instrumentos una concordancia en cuanto a la tendencia de las regiones, a su relación con los armónicos impares de la nota fundamental, pero no en cuanto a la afinación precisa de estos armónicos, ni en cuanto a las notas que rodean los mismos. Por esto, hay una conexión tímbrica entre las mismas regiones producidas por diferentes instrumentos, pero no una coincidencia interválica o armónica.

Multifónicos sobre la digitación de *Mi* sobreagudo, correspondientes al tipo 2 de la clasificación precedente (de aquí en más, multif. 2)

digitación
mi sobreagudo



multif. 2:
www.clarinet-multiphonics.org



multif. 2: Festival



multif. 2: Rossi



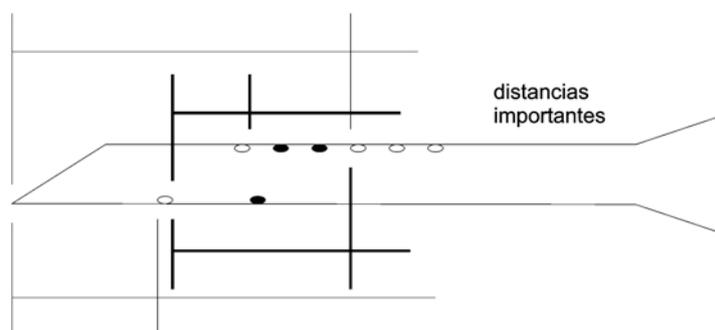
multif. 2: R13



Observando las posibilidades que aparecen para esta digitación en www.clarinet-multiphonics.org, y las obtenidas por la prueba del mismo en los tres instrumentos, prácticamente no se encuentran concordancias en cuanto a la afinación exacta, pero sí en cuanto a la aproximación de las notas obtenidas.

En las tres pruebas realizadas, existe una diferencia de octavos de tono en la nota inferior. Esta diferencia es causada por una pequeña disparidad en la ubicación de los orificios de *Do* y portavoz, que son los que definen la afinación de la nota inferior (obtenida con baja presión de aire y de labio, y actuando sobre ella el fenómeno de dedos cruzados)

diferencias en la ubicación de los orificios

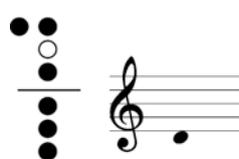


Por otro lado, en los tres instrumentos existe una concordancia exacta en las principales notas superiores, (*La* 1/8 alto, *Mi* 1/8 bajo, *La*), con algunas diferencias en notas secundarias, no planteadas en www.clarinet-multiphonics.org. Es importante saber de estas notas secundarias, porque, aunque a menudo poco audibles o diferenciables, modifican considerablemente el timbre del multifónico. La concordancia en las principales notas superiores se relaciona con que sobre esta posición (*Mi*

sobreagudo) se realizan en todas las pruebas variaciones muy similares en la presión de labio y de aire para que funcione el multifónico, variaciones realizadas por el mismo intérprete, con la misma boquilla y con la misma caña. En cuanto a los resultados expuestos en la página web, se observa una afinación más alta en la nota inferior y en el *Mi* sobreagudo, lo que podría indicar que el multifónico ha sido ejecutado con materiales diferentes (aparte del clarinete), por ejemplo, una caña más dura. Los materiales, junto con la presión de labio y aire habituales del intérprete, pueden generar diferencias microtonales de este tipo.

Este multifónico permite la posibilidad de ejecutar las notas superiores con mucha probabilidad de una afinación exacta (las diferencias en materiales, como la caña, podrían saldarse con llaves alternativas o con modificaciones en la presión). No así la nota inferior, que depende más de la construcción del instrumento. También es importante remarcar la aparición de algunos sonidos secundarios dentro del multifónico, dependiendo de todos los factores anteriormente nombrados: intérprete, materiales, instrumento, y también de la posibilidad de formación de 'sonidos resultantes' (abordados en el próximo multifónico analizado).

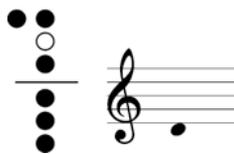
Multifónicos sobre una variante de la digitación de Re grave, correspondientes al tipo 3 de la clasificación precedente (de aquí en más, multif. 3)

<p>variación de digitación de re</p> 	<p>multif. 3: Rehfeldt</p> 	<p>multif. 3: www.clarinet-multiphonics.org</p> 
--	--	---

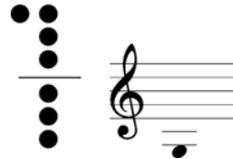


Esta digitación permite, gracias al fenómeno de cruzamiento de dedos, producir un *Re* bajando la afinación de un *Mib*. Pero al agregar tantos orificios tapados, nos acercamos extremadamente a la digitación de *Sol grave*

variación de digitación de re

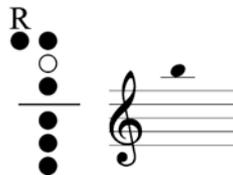


digitación de sol



Tomando esta última digitación (*Sol*), el orificio destapado funciona también como portavoz, sin ser el 1° portavoz (el que permitiría producir el parcial 3). Este portavoz alternativo, por su ubicación, y sumado al 1° portavoz (llave de registro), permite producir el parcial 5 del mencionado *Sol* (o sea, un *Si* tres octavas y una tercera mayor por encima de la fundamental).

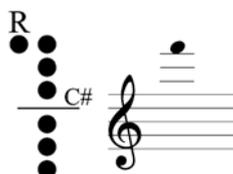
digitación para si como parcial 5 de sol



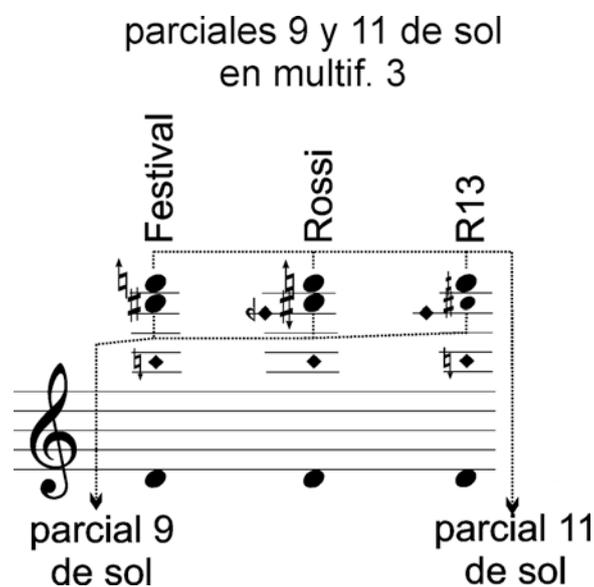
Es por esto por lo que en todos los ejemplos y pruebas se obtiene al menos un multifónico en que este *Si* está presente, aunque con diferencias de afinación considerables.

Siguiendo la serie de armónicos de *Sol*, esta posición se acerca bastante a una de las digitaciones usadas para producir un *Fa* sobreagudo, que no es más que la posición original de *Sol*, el 1° portavoz y un 2° portavoz para producir el parcial 7.

digitación para fa
como parcial 7 de sol



El próximo parcial impar de *Sol*, el 9, es un *La*. En algunos multifónicos aparece un *Sib* sobreagudo, o un *La* sostenido, con algunas diferencias microtonales. Este es ese 9° parcial, que por la utilización de ese portavoz alternativo, y por la gran presión de labio que requiere el multifónico para producirse, por lo menos en esa región, se ve alterado ascendentemente. También aparece el parcial 11 de *Sol* (*Do#*) en estos casos, bajo (para generar este multifónico, la atención del intérprete y la tensión en labio y aire están orientadas a producir el *La#*, el parcial 9 alterado de *Sol*).



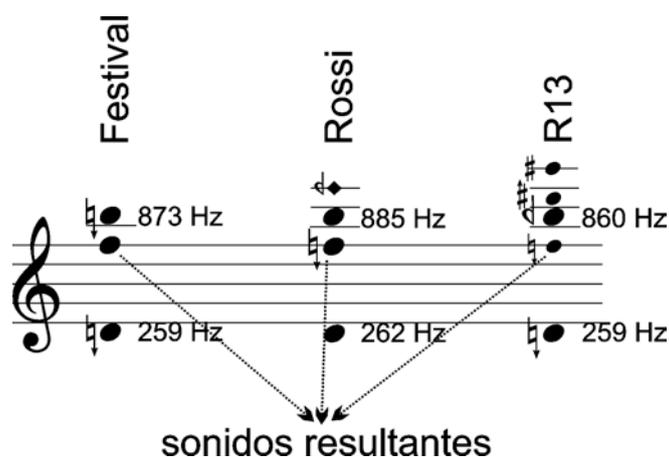
En el primer ejemplo de cada una de las pruebas, incluidos Rehfeldt y www.clarinet-multiphonics.org, aparece una nota en torno al *Fa* agudo . Este *Fa* no pertenece al espectro del *Sol* ni del *Re*. Se trata de un ‘sonido resultante’.

“Estos tonos son sensaciones adicionales de altura que aparecen cuando dos tonos puros de frecuencias f_1 y f_2 suenan juntos [...] Estas frecuencias no están presentes en el estímulo sonoro original y aparecen como resultado de la así llamada distorsión no lineal de la señal acústica en el oído”³

Esta resultante está dada por la diferencia de las frecuencias que aparecen. Por ejemplo, en la prueba realizada en el clarinete Buffet Crampon Festival, el sonido más grave es un *Re* 1/8 de tono bajo (259 Hz), el más agudo un *Si* 1/8 de tono bajo (873 Hz) y la resultante un *Fa* (873 Hz – 259 Hz = 614 Hz) Esto correspondería a un *Fa* 1/8 de tono bajo. Sin embargo, no se percibe esa diferencia de afinación (medición real a 619

³ Roederer, J. 1997: 46.

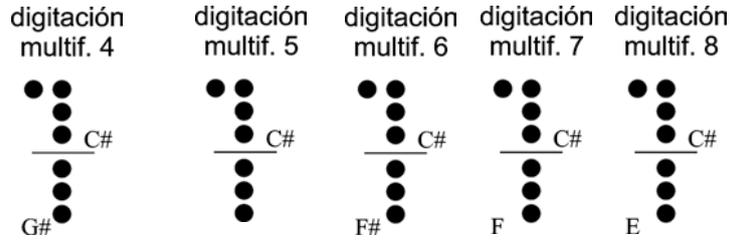
Hz). En clarinete Rossi: $885 \text{ Hz} - 262 \text{ Hz} = 623 \text{ Hz}$ (medición real a 610 Hz) y en Buffet Crampon R13 $860 \text{ Hz} - 259 \text{ Hz} = 601 \text{ Hz}$ (medición real a 610 Hz). Las dificultades en la medición exacta de resultantes en multifónicos merecerían todo un artículo aparte.



A pesar de referirnos a los mismos armónicos en los diferentes instrumentos, existen demasiadas diferencias de afinación. También se observan estas diferencias en otras notas que aparecen. Volviendo a las razones planteadas anteriormente, las diferencias en la construcción de los instrumentos (distancias entre orificios, cámara interna, etc.) plantean resultados disímiles, poco calculables y manejables.

Multifónicos sobre una digitación de *Do* grave alterado microtonalmente, correspondientes al tipo 3 de la clasificación precedente (multif. 4 a 8)

Los multifónicos del tipo 3 forman el grupo más grande de multifónicos en el clarinete, tomando como base de la clasificación su modo de producción. La siguiente posición permite modificaciones con la inclusión de diferentes llaves que modifican el largo del tubo, siendo un aspecto importante para tener en cuenta por sus diversas posibilidades y variaciones.



La digitación de multif. 5 representa la posición fundamental sobre la cual se realizan las cuatro variaciones (el orden en la catalogación tiene que ver más con la tesitura que con las combinaciones de llaves).

Multif. 5

multif. 5: Rehfeldt



multif. 5: Smith



multif. 5:
www.clarinet-multiphonics.org



multif. 5: Festival



multif. 5: Rossi



multif. 5: R13



La primera conclusión que surge de la observación de estas posibilidades es la disparidad en los resultados obtenidos, ‘demasiadas diferencias’ siendo que se trata de la misma digitación. Ni Rehfeldt ni Smith obtienen un multifónico similar al primero de los ejemplos de www.clarinet-multiphonics.org o de las pruebas realizadas en esta investigación. Para la realización de dicho multifónico es necesaria muy poca presión de labio, lo que lleva a una deformación considerable de la embocadura. En los ejemplos con resultados más agudos también es necesaria una adaptación importante de la misma, en estos casos, con mayor presión. Éstas pueden ser las razones por las que no aparecen estas posibilidades en Rehfeldt y Smith: no suenan ‘naturalmente’ cuando se toca sobre esta digitación.

En el caso del clarinete Rossi, a diferencia de los otros dos, sólo se obtienen tres multifónicos con esta posición: la respuesta y las condiciones acústicas de cada instrumento también condicionan el número de multifónicos que pueden ser realizados sobre una digitación. Con la digitación del multif. 1, en el clarinete Rossi es posible una región más que en los otros dos, o sea, no necesariamente es una generalidad si pueden obtenerse un número mayor o menor de resultados (ver también multif. 3: Festival, cuatro posibilidades, clarinetes Rossi y R13, tres posibilidades)

En cuanto a la afinación de la nota inferior, es muy variable (depende, como en el multif. 2 y 3, de las diferencias de distancias en lo que corresponde al funcionamiento del fenómeno de cruzamiento de dedos). Es interesante destacar que en todas las pruebas, esta nota (*Do* 1/8 bajo y 1/4 bajo) tiene mayormente la tendencia a estar baja, mientras que en www.clarinet-multiphonics.org es 1/4 de tono alta. Seguramente la influencia de la caña aumenta las diferencias que puedan existir *a priori* con la construcción de los instrumentos.

Con respecto a las notas superiores, existen semejanzas con el multif. 3, debido a que hay una relación muy cercana entre las dos digitaciones: cambia sólo el orificio de apertura, ese portavoz alternativo que permite acceder a distintos parciales. En los dos casos, estos portavoces están cerca uno de otro y permiten resultados similares, aunque no iguales. A medida que se producen multifónicos más agudos con la misma digitación, esas diferencias se acentúan aún más, incluso con la aparición de más sonidos en algunos casos. Asimismo, la aparición de diferentes notas reales permite escuchar también diferentes resultantes.

Muy interesante resulta en el clarinete Rossi la relación entre los dos primeros resultados. Básicamente se trataría del mismo multifónico con una

diferencia de 1/8 de tono en la afinación de las dos notas superiores. Pero no es esto lo que más los diferencia, sino la importancia y el volumen de esas notas. En el primer caso, la inferior tiene más volumen que la superior, y viceversa en el segundo ejemplo, lo que hace que la diferencia auditiva sea mayor a la que se puede intuir en el papel. Por lo tanto, se aprecian como dos multifónicos totalmente distintos.

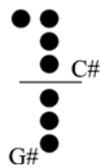
multif. 5: Rossi
intervalos más importantes
en la audición



Multif 4.

Sobre la digitación de base de multif. 5, se agrega la llave de Sol# con el dedo meñique derecho.

digitación
multif. 4



multif. 4:
www.clarinet-multiphonics.org



multif. 4: Festival



multif. 4: Rossi



multif.4: R13



La nota inferior, la fundamental del multifónico, cambia levemente en algunos casos dentro del mismo instrumento, pero asciende 1/8 de tono

en el clarinete R13. La llave de *Sol#*, que influye sobre el largo del tubo en lo referente al fenómeno de cruzamiento de dedos, produce una modificación mayor en este instrumento que en los otros, dejando en claro una diferencia considerable en la construcción del instrumento. Esta llave, sin la apertura de un portavoz alternativo y sin el cruzamiento de dedos, genera un ascenso de 1/2 tono en todos los instrumentos por igual, de *Sol* a *Sol#* (en el segundo registro, de *Re* a *Re#*). Cuando es usada en el registro agudo, solamente levanta la afinación (ver esquema 'diferencias de afinación en parciales superiores'). Usada en un multifónico puede generar modificaciones más irregulares.

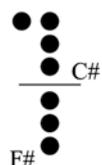
En www.clarinet-multiphonics.org se plantean las variaciones producidas por esta llave en las notas superiores como el ascenso de las dos primeras y el descenso de las dos últimas (desde el grave al agudo). Sin embargo, en las pruebas realizadas sobre los tres instrumentos se observa como diferencia más importante la cantidad de multifónicos que se realizan con esa digitación: no se modifican solamente algunas de las notas, sino también se agregan o desaparecen algunas partes del espectro. En el clarinete Festival vemos que el tercer ejemplo desaparece como posibilidad, teniendo las notas superiores de los demás ejemplos tendencias ascendentes. Es importante aclarar que las notas sobre las que se centran estos análisis son las de mayor volumen. En el caso del clarinete Rossi, se agrega una posibilidad con esta digitación, perdiéndose sin embargo la relación entre los dos primeros multifónicos encontrados en multif. 5. La tendencia de las notas superiores es también ascendente, agregándose la posibilidad de un multifónico con notas más agudas. En el clarinete R13 perdemos una posibilidad, la primera, manteniéndose la tendencia ascendente del resto.

Se obtienen entonces, en las tres pruebas realizadas, tendencias ascendentes al agregar esta llave, sin producirse siempre los mismos cambios, que van de 1/8 de tono en algunos casos a 3/4 de tono en los casos más extremos. Esta llave, que en todos los instrumentos tiene la misma función y produce, usada dentro de esa función, efectos prácticamente iguales, en el caso de ser usada en un multifónico puede llegar a modificar sustancialmente el mismo, produciendo cambios muy diferentes en distintos instrumentos.

Multif. 6

Agregando la llave de *Fa#* grave, se modifica nuevamente el multifónico de base, el 5.

digitación
multif. 6



multif. 6:
www.clarinet-multiphonics.org



multif. 6: Festival



multif. 6: Rossi

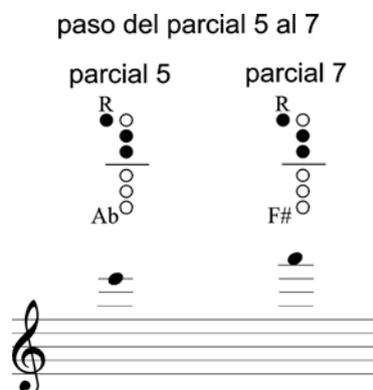


multif. 6: R13



En los ejemplos de www.clarinet-multiphonics.org, las notas inferiores de los multif. 4, 5 y 6 no varían, se mantiene siempre el *Do* 1/4 alto. Sin embargo, en las pruebas realizadas sobre los clarinetes Festival, Rossi y R13, dicha nota se modifica en la mayoría de los casos al agregar estas llaves inferiores. Se debe recordar que las diferencias en el fenómeno de cruzamiento de dedos producen en algunos instrumentos mayores variaciones que en otros. En la citada página web se plantea un movimiento descendente en las notas superiores de multif. 5 al incorporar la llave de *Fa#* para pasar a la digitación de multif. 6, no así en los ejemplos analizados en esta investigación.

La llave de *Fa#* se utiliza en notas sobreagudas (*La*, *Si*, *Do*) para variar el armónico superior que aparece (para pasar del 5° al 7° parcial)



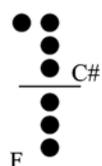
La llave de *Lab* en la digitación de *Mi* tiene la función solamente de subir la afinación, ya que sin esta llave la nota sería baja con respecto al sistema temperado. En la digitación de *La*, la llave de *Fa#* ayuda a producir el parcial 7. Los multifónicos producidos sobre la posición de multif. 6 cambian sustancialmente con respecto a los de multif. 5. La tendencia a bajar de algunas notas, en ciertos casos las principales, se mantiene, pero la aparición de otras notas cambia el timbre y el resultado auditivo de los multifónicos.

Entre los tres clarinetes probados, existen también diferencias muy marcadas. Más allá de la nota fundamental (en los clarinetes de marca Buffet Crampon es la misma en la mayoría de los casos) se observan en las notas superiores suficientes diferencias para saber que no es posible producir exactamente el mismo multifónico en todos los instrumentos. Se puede lograr una aproximación tímbrica, pero justamente sólo eso: una aproximación.

Multif. 7

Siguiendo con este procedimiento de ir agregando una llave a la vez, en sentido descendente, se agrega a la digitación de base (multif. 5) la llave de *Fa* con el meñique de la mano derecha.

digitación
multif. 7



multif. 7:
www.clarinet-multiphonics.org



multif. 7: Festival



multif. 7: Rossi



multif. 7: R13



Cabe destacar que no se ha continuado la comparación con los resultados de Rehfeldt ni de Smith, ya que en esos ejemplos sólo han sido detalladas pocas de las posibilidades que surgen de estas digitaciones.

Por primera vez aparece en www.clarinet-multiphonics.org un ejemplo dentro de esta secuencia de digitaciones en el cual se incluyen algunas notas intermedias entre los dos extremos (ej. 2). En las pruebas realizadas durante esta investigación, esas notas aparecen sólo en registros más agudos que lo indicado en este ejemplo, incluso más agudas que las que podríamos considerar como principales más allá de la fundamental. Se mantiene una tendencia al descenso, comparando cada ejemplo con su paralelo de la digitación anterior, lógicamente producida por el alargamiento del tubo con las llaves que se agregan.

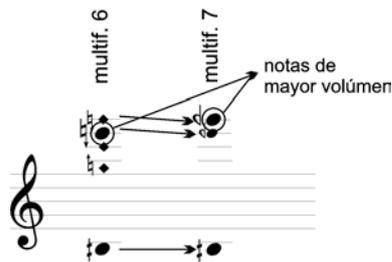
En los clarinetes Festival y Rossi la nota fundamental desciende en algunos ejemplos, no así en el R13. Existen nuevamente diferencias en la cantidad de ejemplos encontrados en cada instrumento, y aún obteniéndose tendencias similares, no es posible reglarlas eficientemente. En muchos casos, notas que descienden por el uso de ciertas llaves también significan posibilidades sonoras de armónicos superiores. En la audición, aunque la

fundamental y algunas de las notas superiores principales desciendan, es posible percibir ascensos o aperturas en la totalidad del multifónico.

Por ejemplo:

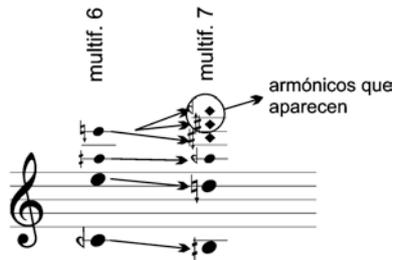
- en el tercer multifónico de cada uno de los grupos de multif. 6 y 7 del clarinete Festival, la fundamental se mantiene. *Sol* 1/8 bajo y *Si* 1/8 bajo sobreagudos bajan 1/8 de tono al cambiar la llave de *Fa#* por la de *Fa*, pero cambia su relación de volumen. El *Sol* pasa de ser muy audible a un segundo plano, y el *Si*, apenas perceptible en multif. 6 pasa a tener mayor volumen en multif. 7

3° multifónico de los grupos multif. 6 y multif. 7



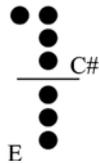
- en el primer ejemplo del mismo clarinete y de los mismos grupos, las notas principales descienden, pero la aparición de armónicos superiores refleja una apertura del 'acorde'

1° multifónico de los grupos multif. 6 y multif. 7



Multif. 8

digitación multif. 8



multif. 8:
www.clarinet-multiphonics.org



Con respecto a multif. 7, las notas fundamentales se mantienen iguales en www.clarinet-multiphonics.org. Así también las notas superiores de los ejemplos 3 y 4. Pero en los dos primeros ascienden. Esto se debe a que las llaves que se agregan pueden modificar la aparición de armónicos superiores (visto ya en multif. 6). Se produce también en estos ejemplos un fenómeno similar al explicado en multif. 5 en el clarinete Rossi.



En el clarinete Festival también se observa un comportamiento similar al de multif. 5 en Rossi, pero extendiéndose a tres casos. Continúan las tendencias observadas en las digitaciones anteriores. En cada uno de los clarinetes se pueden producir diferentes regiones de armónicos, siguiendo el sentido que dictan los parciales (impares en la mayoría de los casos) y se encuentran, en los tres instrumentos, notas principales similares. Sin embargo, las disimilitudes son suficientes para afirmar que no se generan exactamente los mismos multifónicos en todos ellos.

Conclusiones

Una de las finalidades de este estudio consistió en determinar el grado de cercanía o disparidad entre multifónicos encontrados en distintas bases de datos o publicaciones, así como también observar en qué medida se parecen y hasta qué punto se modifican al ejecutarse en distintos instrumentos. Se encontraron tendencias, intervalos semejantes ante digitaciones semejantes, modificaciones previsibles y 'lógicas'. Pero no se ha observado ni logrado ejecutar exactamente el mismo multifónico en instrumentos distintos. Con esto no pretendemos afirmar que 'ningún multifónico' pueda ejecutarse en otro instrumento o por otro intérprete de la misma manera, con el mismo resultado, sino que consideramos que esas variantes más o menos evidentes en el resultado sonoro deben ser tomadas en cuenta como un factor más en la composición de la obra.

En la inmensa variedad de multifónicos que puede producir el clarinete hay algunos más simples que no fueron analizados en el presente trabajo, estos se comportan bajo distintas circunstancias de forma más semejante. Pero por otro lado, de este trabajo se extrae que hay muchos multifónicos que se diferencian considerablemente al ser cambiadas las condiciones de ejecución (instrumento, instrumentista, caña, boquilla,

presión de labio, presión de aire, etc.). Las diferencias armónicas que presentan entre si son sustanciales, pudiendo hablarse realmente de multifónicos distintos, a pesar de estar generados partiendo de la misma digitación. Es difícil encontrar generalidades que se puedan aplicar en un sentido melódico o armónico a los multifónicos. Existen pocas opciones que funcionen para todos los instrumentos. Sería un error pretender determinar 'leyes' que permitan abarcar todo el comportamiento de los mismos.

¿Qué hacer?, teniendo la posibilidad de utilizarlos, pero al mismo tiempo enfrentados a la incertidumbre de sus resultados precisos.

En cuanto al intérprete, éste debería conocer y razonar el funcionamiento de su instrumento, investigarlo y realizar pruebas y modificaciones en las digitaciones cuando sea necesario. Cuando lo importante en el discurso musical sean las alturas, intentar acercarse lo más posible a ellas, considerando que no siempre la digitación escrita por el compositor produce en su instrumento y con su manera de ejecutarla el resultado esperado. Si lo importante es el timbre, respetar las posiciones indicadas aún si representan dificultades de ejecución.

Con respecto al compositor, quizá la responsabilidad sea mayor. ¿Hasta qué punto un multifónico puede ser usado con propiedades o funciones armónicas? ¿Cuánto sufriría la obra si el resultado no es exactamente el esperado o el expresado en alguna publicación? El uso del multifónico como un elemento armónico nos impone un trabajo importante: la prueba del mismo con intérpretes, para observar su comportamiento y su verdadera naturaleza. La decisión de incluir un elemento variable puede ser un desafío, siempre y cuando recordemos cuán variable puede ser. A menudo, estas variaciones armónicas no empobrecen la obra, sino todo lo contrario, le dan en cada intérprete la posibilidad de ser reinventada. En cambio, el uso tímbrico o de color presenta, desde la elección del multifónico, una mayor flexibilidad y la posibilidad de no depender de un resultado que puede ser muy variable.

La intención de estas afirmaciones no es desalentar la inclusión de multifónicos en nuevas composiciones en ninguno de sus posibles usos, simplemente advertir que es necesario conocerlos y probarlos para poder respetar su naturaleza y significado en el momento de la interpretación.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

BARTOLOZZI, Bruno

1967 “New sounds for woodwind”. Londres: Oxford University Press

REHFELDT, Phillip

1994 “New directions for clarinet”. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press

ROEDERER, Juan G.

1997 “Acústica y psicoacústica de la música”. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C. (trad. Guillermo Pozzati). Original [1995] en inglés: The physics and Psychophysics of music.

VEALE, Peter y MAHNKOPF, Claus-Steffen

1994 “Die Spieltechnik der Oboe”. Kassel: Bärenreiter.

WOLFE, Joe

1997-2009 “Music Acoustics”, sólo versión electrónica disponible en <http://www.phys.unsw.edu.au/music> Sydney: University New South Wales.

* * *

Eduardo Spinelli. Profesor de clarinete egresado del Conservatorio Provincial de Música “Félix T. Garzón” de Córdoba. Realizó estudios de posgrado en Alemania con los profesores Norbert Kaiser y Eduard Brunner. Dedicado principalmente a la música contemporánea, ha centrado su actividad en el trabajo en colaboración con compositores, realizando numerosos estrenos de obras solistas y de cámara. Ha realizado conciertos de música contemporánea en Alemania, Francia, Uruguay, Venezuela, Ecuador y Argentina, trabajando con prestigiosos compositores como Helmut Lachenmann, Michael Maierhof, Jan Kopp, Marcos Franciosi, Juan Carlos Tolosa. Es integrante de SUONO MOBILE – Iniciativa para la música nueva (Alemania), fundador y director artístico del ensemble SUONO MOBILE Argentina, integrante de “Musica impura” y ejerce por concurso el cargo de clarinete bajo en la Banda Sinfónica de Córdoba.

CONFERENCIAS

TEARS OF JOY OR TEARS OF WOE? EL EMBLEMA DE LA LACHRIMA EN LA OBRA DE JOHN DOWLAND: UN ENSAYO DE INTERPRETACIÓN

ANTONIO CORONA ALCALDE

Resumen

La canción “*Come Heavy Sleep*” del laudista inglés de fines del siglo XVI John Dowland muestra evidencia de la influencia de las ideas neoplatónicas en boga entre ciertos círculos de la aristocracia y de los intelectuales ingleses de ese periodo. En ese contexto sobresale la lágrima, un emblema musical adoptado por Dowland como su emblema personal muestra un complejo y rico simbolismo que apunta hacia una concepción de la música como una vía de conocimiento y desarrollo espiritual.

Palabras clave: Dowland - lágrima - neoplatonismo - melancolía - numerología.

Abstract

The song “*Come heavy sleep*”, by John Dowland, an English lutenist from late sixteenth-century, shows evidence of the influence of neoplatonic ideas currently in favour among certain British aristocratic and intellectual circles from the time. Within this context, the *lachrima*, a musical emblem adopted by Dowland as his own, is noteworthy for its disclosure of a rich and complex symbolism that points towards a conception of music as a means of spiritual knowledge and development.

Key words: Dowland - lachrima - neoplatonism - melancholy - numerology.

* * *

*Divino furore supra hominis naturam
erigitur, et in Deum transit*

Marsilio Ficino, “In Platonis Ionem”

A) Introducción

El presente trabajo forma parte de un proyecto mayor, encaminado a explorar la posible relación entre algunas tendencias filosóficas, especialmente el pitagorismo y el neoplatonismo en boga entre ciertos círculos intelectuales y artísticos ingleses de fines del siglo XVI y principios del XVII, y la posible utilización por el compositor y laudista inglés John Dowland (c. 1563-c.1626) de un código numerológico –análogo al usado posteriormente por J. S. Bach– en determinadas piezas cuyos textos se pueden relacionar con temáticas que tienen que ver con las lágrimas, el dolor, la oscuridad, y la desesperación.¹ Un rasgo común a todas estas piezas es el trasfondo melancólico que manifiestan, y que, como se discutirá más adelante, proporciona un contexto específico que permite ubicarlas dentro de una corriente de pensamiento neoplatónico que influyó sobre la sociedad isabelina. En esta ocasión, por las limitaciones de espacio a que está sometido el presente trabajo, nos limitaremos a revisar de manera muy somera el ambiente cultural y a examinar un emblema musical, adoptado por Dowland mismo como un símbolo de su *persona*:² la “lágrima”, situando el análisis en el contexto de la obra donde la encontramos por primera vez cumpliendo una función alegórica: la canción intitulada “*Come Heavy Sleep*”, publicada en *The First Booke of Songs or Ayres* (1597). Es necesario hacer la salvedad de que dicho emblema se inserta aquí dentro de un complejo más abundante de elementos simbólicos que requeriría, idealmente, su incorporación a la discusión para explicar de manera más clara y precisa cuál es la función que cumple en el discurso literario-musical y cómo se relaciona con otros elementos para transmitir un mensaje coherente y articulado.

Algunos de los mejores ejemplos de la relación armoniosa entre un texto y su música se pueden encontrar en la canción secular de fines del siglo XVI, especialmente en el madrigal italiano y el *Ayre* inglés. Algunos ejemplos de este último género –entre los que destacan las conocidas como

¹ Sobre Bach y su posible uso de la numerología se pueden mencionar, entre otros trabajos, a: Humphreys 1983, Mellers 1980, Lang 1985, Tatlow 1991, Melamed & Marissen 1998, Boyd 2000 y Chafe 2000.

² Entendemos aquí “persona” en el sentido clásico del término derivado del latín *persona* –que designaba las máscaras usadas por los actores griegos y romanos de la antigüedad– como la imagen que un individuo proyecta de sí mismo ante un contexto social determinado. Para mayor información sobre el tema, véase, por ejemplo, Sadoski 1992: 272-273 y Gibson 1969.

“songs of darkness” o “canciones de oscuridad” de John Dowland—muestran, como se ha mencionado arriba, señales evidentes del empleo de un simbolismo relacionado con la filosofía neoplatónica que permeaba al pensamiento humanista europeo desde fines del siglo XV y que permiten, asimismo, relacionarlos con el concepto de “*tunefull and well measur'd song*”: con la idea del canto melodioso asociado con y medido por el número.³ El número tiene un papel preponderante en el pensamiento neoplatónico y es muy probable que fuera utilizado de manera deliberada y consistente para dotar a ciertos textos y a su música de un mensaje encubierto, un mensaje que trasciende las consideraciones puramente estéticas o la intención de comunicar el contenido explícito del texto, y que le confiere una dimensión que podría calificarse de metafísica.⁴ Uno de los mejores ejemplos de la aplicación musical del número como parte de símbolos y emblemas, muy difundido en su tiempo y utilizado en un número considerable de composiciones, es precisamente el conocido como la “*lachrima*”, la lágrima (ilustración 1), cuya paternidad se adjudica al

³ Se puede encontrar más información sobre las “songs of darkness” en Rooley 1983; el concepto de “*tunefull and well measur'd song*” proviene del elogio que hiciera en 1648 John Milton a Henry Lawes, en un soneto de la dedicatoria a su obra *Choice Psalms* (1648), que reza: “Harry, cuya canción melodiosa y bien medida fue la primera en enseñar a nuestros ingleses como reunir las palabras con las notas justas y el acento y no hacer escansiones con las orejas de Midas” (*Harry whose tunefull and well-measur'd song first taught our English how to span words with just note and accent, not to scan with Midas eares*), citado en Frankel 1999: 33 y Spink 2000: 6-7. el concepto de *Ars bene modulandi*” es todavía repetido por Robert Fludd en *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris Metaphysica, physica atque technica Historia* (1617-1624): “la música harmónica es la acción de medir bien, la ciencia de cantar correctamente, fácil vía, ciencia y consonancia para la perfección de muchas y distintas voces proporcionales, o ciencia de los números relativa a los sonidos” (Fludd 1979: 34).

⁴ Para los pitagóricos y neoplatónicos el número tenía una función primordial como principio que gobernaba a la creación, *vid.* Headlam Wells 1981: 35; Pico della Mirandola afirma, en sus *Conclusiones Matemáticas*, que “mediante el número puede encontrarse el modo de investigar y comprender todo lo que es posible saber”, citado en Yates 1982: 50. La misma investigadora menciona, entre otros autores, a Francesco Giorgio, afirmando que “El secreto del universo de Giorgio era el número, ya que según él creía había sido construido por su Arquitecto como un templo de proporciones perfectas y de acuerdo con las leyes inmutables de la geometría cósmica”, *op. cit.* p. 57.

compositor y laudista John Dowland.⁵

Este músico, celebrado y admirado por sus contemporáneos, llegó a considerarla como su emblema personal y a firmar como “Jo. Dolandi de lachrimae” (ilustración 2).⁶ La adopción de este motivo como la firma musical de Dowland, su posterior utilización en obras de otros compositores destinadas a homenajearlo, así como la subsecuente proliferación de composiciones que, o bien parodian las de Dowland, o bien utilizan el motivo de la *lachrima* como parte integral de su material temático nos muestran que esta ilustración musical del llanto conoció una gran popularidad y que gozó de una especial estimación entre los músicos contemporáneos de Dowland.⁷ Las razones de esta notoriedad se pueden buscar en sus posibilidades expresivas o en su belleza intrínseca; incluso se podría postular que el auge de la moda melancólica que invadió a Inglaterra se relaciona con dicho motivo musical, pero también se puede considerar que la lágrima disfrutó de una boga extraordinaria por otra causa, más relacionada con las ideas de ciertos pensadores isabelinos, sumamente ocupados en la introspección melancólica y – como ya se ha mencionado – en el estudio de las ideas neopláticas que alcanzaron una gran difusión entre los pensadores y artistas de este periodo.



Imagen 1. *Lachrima*

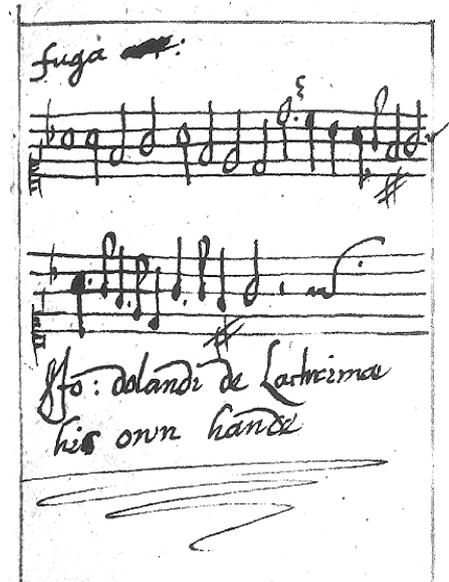
Es de justicia señalar la importante contribución que Anthony Rooley ha realizado para la comprensión del ambiente musical isabelino y de los modos de expresión y comunicación empleados por los músicos de este contexto. Rooley ha planteado una visión heterodoxa y ciertamente novedosa –no exenta de un gran potencial para la polémica y la controversia, pero también basada firmemente en ciertos aspectos de del pensamiento y de idiosincrasia de la Inglaterra isabelina.⁸

⁵ Sobre la *Lachrima* como emblema , *vid* Manning 1944; Pinto 1997, Rooley 1983 y Gale & Crawford 2004.

⁶ *Vid.* Gale & Crawford: “John Dowland's 'Lachrimae' in its Continental Context”.

⁷ *Ibid*; Poulton 1982: 131-133.

⁸ Rooley 1983.



2. Firma autógrafa de J. Dowland

El pensamiento mágico o el misticismo inherente a la concepción neoplatónica del universo son aspectos que normalmente se marginan en los estudios de la música renacentista al ignorar la influencia determinante que estas corrientes de pensamiento ejercieron en la formación de una cosmovisión particular, misma que será reflejada en la forma y el contenido de un buen número de obras literarias, plásticas y musicales, entre las cuales la canciones de Dowland ocupan un lugar preeminente.

B) Antecedentes

1) El neoplatonismo en el renacimiento

Dentro del rico y confuso conglomerado de conceptos que conformaron el neopitagorismo florentino difundido por filósofos como Marsilio Ficino y Pico della Mirandola sobresalen la idea del alma como un ente divino separado de su origen y encerrado en una prisión carnal, la idea de la melancolía como la manifestación de un furor creativo, asimismo de origen divino, así como la asimilación de principios matemáticos y

númericos pitagóricos o neopitagóricos empleados por medio de la numerología.⁹ Esta cosmovisión, que los neoplatónicos renacentistas transmiten a través de sus traducciones y comentarios, se puede resumir de manera muy somera como sigue: el UNO, el principio generador, creó a un alma dotándola de su propia naturaleza divina, la cual sufrió una caída al mundo de la materia donde olvidó su verdadero origen. El alma, atrapada en la materia, sólo experimenta pena y dolor, sus esfuerzos por encontrar la felicidad a través de los placeres mundanos únicamente la encadenan más a los elementos terrenales, su condición se equipara a la del sueño y busca escapar de la tumba del cuerpo y del infierno del mundo sensual para volver a reunirse con su origen divino, reunirse con el UNO en un éxtasis que constituye el verdadero propósito de su existencia.¹⁰

2) La función del arte

Uno de los conceptos que aparecen en los escritos platónicos es la del delirio inspirado por la divinidad, el cual da origen a la creación de una poesía que supera al producto de aquellos que escriben valiéndose únicamente del oficio y el conocimiento.¹¹ Platón postula la idea de una

⁹ Sobre estos puntos se puede consultar, entre otros trabajos: Mellers 1953, Walker 1958; Klibansky, Panofsky & Saxl 1964; Rooley 1983; Headlam Wells 1985; Lyons 1971; Voss 1992; Ficino 1993, Briton 2003; Arikha, “Melancholia and Humoural Passions in Early Modernity”; Perlow, “The Image of Melancholy and the Evolution of Baroque Idiom”; Voss “Orfeo redivivo: la magia musical de Marsilio Ficino”, Yates, “Chapman and Dürer on Inspired Melancholy”.

¹⁰ *Vid.*, por ejemplo, Plotino 1925: 443, donde declara, siguiendo a Platón (en Fedro), que “la vida, aquí abajo, en medio de las cosas sensibles es para el alma una caída un exilio, la pérdida de sus alas”. El mismo Plotino añade (*op. cit.*: 59-60) que “todas las sustancias universales y perfectas se vuelven hacia los principios que las han engendrado. [...] Todos los seres aspiran al Uno, cada cual en la medida de su poder, aún el que ocupa el último rango en el universo. Este retorno de los seres a lo primero es necesario, ya sea que se produzca mediata o inmediatamente”.

¹¹ Marsilio Ficino, el célebre filósofo neoplatónico florentino nos recuerda el origen divino de la música en una de sus cartas sobre el Divino Furor: “el alma recibe las armonías más dulces y los números a través de los oídos, y por este medio recuerda y se despierta a la música divina que puede escucharse or el sentido más sutil y penetrante de la mente” (*the soul receives the sweetest harmonies and numbers through the ears, and by these echoes is reminded and aroused to the divine music which may be heard by the more subtle and penetrating sense of mind*) Ficino 1975: 110; citado en Perlow “The Image of Melancholy” y Voss “Orpheus redivivus”. *Vid.* también Ficino 1993.

inspiración de origen divino que anima la creación de obras artísticas que, por esta misma razón, poseen una cualidad diferente, insinuando que –de alguna manera– son capaces de transmitir a quienes las escuchan una reminiscencia de la divinidad, o cómo lo dice él mismo, que “respiran un éxtasis divino”.¹² Esta expresión sirve para ponernos en guardia acerca de las posibles implicaciones del concepto “inspiración” en relación con la creación artística dentro de la filosofía platónica y neoplatónica: la idea de que ésta puede ser una posible vía para acercarse a la divinidad y participar en el éxtasis que Plotino describe como el propósito del alma en este mundo.¹³ En este proceso, la música podía jugar un papel importante al imitar, en un plano sensorial, la armonía perfecta de las esferas – otro concepto caro a los neoplatónicos – e insinuar en el oyente una reminiscencia de su origen divino.¹⁴ Ficino tenía la convicción de que a través de la música era posible alcanzar el estado de unión con el *spiritus mundi* que anima al universo. Si el hombre era una criatura caída que

¹² Fedro o de la Belleza: “Hay una tercera clase de delirio y de posesión, que es la inspirada por las Musas; cuando se apodera de un alma inocente y virgen aún, la transporta y le inspira odas y otros poemas que sirven para la enseñanza de las generaciones nuevas, celebrando las proezas de los antiguos héroes. Pero todo el que intente aproximarse al santuario de la poesía, sin estar agitado por este delirio que viene de las Musas, o que crea que el arte solo basta para hacerle poeta, estará muy distante de la perfección; y la poesía de los sabios se verá siempre eclipsada por los cantos que respiran un éxtasis divino” (Platón 1921: I, 372-372).

¹³ Sobre el furor poético como inspiración *vid.* Walker 1958, Ficino 1993 y Vega 2005; acerca del propósito del alma, Plotino declara (1925: 378): “El alma, pues, yace sin luz cuando está privada de la presencia de este Dios; iluminada por él, tiene lo que buscaba. El verdadero fin del alma es estar en contacto con esta luz; es ver esta luz al resplandor de ella misma, sin el recurso de otra luz extraña; es ver este principio con cuya ayuda ve”.

¹⁴ *Vid.* Godwin 1992, James 1993 y Voss, “The Music of the Spheres”. Marsilio Ficino, en la epístola *De divino furore*, señala que “Hay entre los intérpretes platónicos una doble música divina. Creen que una se encuentra de modo real en la mente eterna de Dios, y la otra, en cambio, en el orden y movimiento de los cielos. Por ella las esferas celestes y las órbitas producen una cierta armonía admirable. De ambas había sido partícipe nuestro espíritu, antes de que fuera encerrado en los cuerpos; pero en estas tinieblas se sirve de los oídos como de pequeños resquicios, y de todos los sentidos, y gracias a éstos alcanza, como ya hemos dicho muchas veces, las imágenes de aquella música incomparable. Por ellos es devuelto a cierto recuerdo íntimo y callado de la armonía de que antes gozaba, todo entero se inflama en deseo y anhela gozar de nuevo de la verdadera música” (Ficino 1993: 19-21).

habitaba en un mundo inferior, la música podía prestar una valiosa ayuda en el intento por recuperar su estado original.¹⁵ Esta visión, que establece una afinidad entre la belleza mundana y la belleza celestial, fue compartida por pensadores cristianos como San Agustín, quien concuerda en esto con Plotino y afirma que la contemplación estética puede cumplir con una función religiosa y elevar al alma, ya que lo bello es una expresión del orden y la proporción que rigen al universo.¹⁶ De acuerdo con estos conceptos, el efecto de la música noble es, pues, el de poner al alma en consonancia con el universo y, de esa manera, propiciar que a través de la armonía resultante entre el alma y el cosmos se pueda producir la reunión entre ella y la fuente y origen de este mismo cosmos.

3) *La melancolía*

La idea del furor que postula Platón fue posteriormente asociada con otra concepción parecida que aparece en los *Problemata physica*, erróneamente atribuidos a Aristóteles (problema XXX) donde se pregunta el porqué los hombres eminentes en la filosofía, la política, la literatura o las artes eran eminentemente melancólicos, algunos de ellos a tal extremo que les afectaban las enfermedades producidas por la atrabilis, mencionando entre estos hombres célebres a Hércules (como epiléptico), Ajax, Empédocles, Platón y Sócrates.¹⁷ La respuesta es que el *furor*, que según Platón es la fuente de toda inspiración, produce grandes hombres cuando se combina con la bilis negra del temperamento melancólico: esta combinación produce el temperamento del genio. La formulación de los *Problemata*, en abierta contradicción con los principios de Galeno, sentó las bases que permitieron considerar a la melancolía, durante el renacimiento, como un estado deseable y relacionado con la inspiración. El melancólico mantendrá las características físicas que lo caracterizan según los postulados de Galeno: la piel, los cabellos y los ojos oscuros, la *facies nigra* o color ceniciento ocasionado por el predominio de la atrabilis, pero ahora ocupa el lugar más alto de la escala al manifestar los “dones” de Saturno –su planeta rector– consistentes en una gran facilidad para el estudio de las ciencias, especialmente las relacionadas con los números y las medidas que, en la concepción renacentista, acercaban al hombre más

¹⁵ Headlam Wells 1985: 515.

¹⁶ San Agustín de Hipona, *De Vera Religione*, xli, 77. Sobre la relación entre San Agustín y el platonismo *vid.* Lössl 1994.

¹⁷ Yates 1982: 95.

que ninguna otra disciplina a las cosas divinas (ilustración 3). Henry Cornelius Agrippa también menciona en una de sus obras, *De occulta philosophia*, que:

Cuando se enciende y brilla, el *humor melancholicus* genera un frenesí (*furor*) que nos lleva a la sabiduría y a la revelación, especialmente cuando se combina con una influencia celeste, sobre todo la de Saturno.¹⁸

En el aspecto musical, Ficino sostenía, además, que era necesario conocer bien a la melancolía, en sus muchas manifestaciones, para poder tener la capacidad de tocar los corazones de un público e incendiar sus espíritus con un furor órfico.¹⁹



3. Alberto Durero, *Melancolía 1*

¹⁸ Klibansky, Panofsky & Saxl 1964: 355; citado en Yates 1982: 97.

¹⁹ Rooley 1990, pp. 65, 72.

4) El número y la música

Otro de los principios fundamentales del neoplatonismo –heredado directamente del pensamiento pitagórico– es la correspondencia universal entre los números y las cosas, postulando también una relación primordial entre el número y la música y afirmando que el universo está construido sobre estas bases.²⁰ El mundo es música y la música es número; en consecuencia, la música se consideraba fundamentalmente como una ciencia del número: el número en una manifestación perceptible por el oído. Por lo tanto, la música aparece como una expresión del orden del mundo, al cual también simboliza. El fundamento teórico de los principios pitagóricos se encuentra en el descubrimiento –atribuido a Pitágoras– de la relación matemática entre ciertos intervalos musicales: el *diapason* u octava, cuya relación proporcional es 2:1, la quinta o *diapente*, 3:2, y la cuarta o *diatessaron*, 4:3.²¹ El impacto de este descubrimiento fue tal que los pitagóricos pensaron que habían hallado en él la base de de las leyes primordiales del universo, reflejado en la aparente simplicidad de los números involucrados (1, 2, 3, 4) que, sin embargo, contenían en sí a la década, objeto de su reverencia. Los pitagóricos generalizaron los principios de la relación entre la música y los números, considerándolos como el fundamento del conocimiento verdadero del alma y el cosmos. Profundizar en el conocimiento de los aspectos numéricos de la música es, en consecuencia, el medio de acceder, por analogía, a las leyes secretas del universo. La doctrina pitagórica de los números concebida como ciencia racional del orden divino del cosmos influyó de manera determinante en la integración de la música en el *quadrivium* de los estudios medievales, junto con la aritmética, la geometría y la astronomía, como una de las ciencias de la medición, tal y como lo expresa la famosa definición de San Agustín, quien la describe como “*scientia bene modulandi*” (entendiéndolo “*modulari*” en el sentido del término matemático “*modulus*”, medida, i.e. “*well measur'd song*”).²²

²⁰ San Agustín de Hipona, *Civitas Dei XI*, 30: “*thou hast ordered all things in number and measure and weight*”, citado en Butler 1970: 24. Ficino repite el concepto en su epístola *De musica*, vid. Ficino 1993: 101.

²¹ Sobre Pitágoras y el pitagorismo vid. Cornford 1922 y Ferguson 2008.

²² Esta definición fue posteriormente repetida por Casiodoro e Isidoro de Sevilla. Vid. León Tello 1962, p. 26, véanse también las *Institutiones musicae* 2 de Casiodoro en “*Thesaurus Musicarum Latinarum*” y Warszawsky, “*Bibliographie Musicale*. El aspecto de medida se enfatiza en Le Mée 2001: 146-147.

La influencia de los principios pitagóricos –ya integrados con anterioridad al pensamiento platónico y aceptados en cierta medida por los Padres de la Iglesia durante la Edad Media– se extendió a los filósofos y ocultistas del Renacimiento. En sus *Conclusiones Matemáticas* Pico della Mirandola sostiene que “mediante el número puede encontrarse el modo de investigar y comprender todo lo que es posible saber”,²³ y Henry Cornelius Agrippa sostiene que las matemáticas son necesarias para la magia, ya que todo en la naturaleza está gobernado por el número, peso y medida, de acuerdo con el plan divino.²⁴ La asociación entre el número y la música también continuó siendo uno de los principios fundamentales de los pensadores renacentistas. Un buen ejemplo de esta actitud se puede encontrar en el *Harmonia Mundi* (1525) de Francesco Giorgio, quien intenta reducir el conocimiento teológico, cosmológico y bíblico a la “disciplina” de la música, vinculando los ámbitos dispares de estas esferas de conocimiento mediante los números que mencionan. A través del número, Giorgio produce un sistema unificado, encaminado a mostrar la belleza y proporción existente en todo, utilizando a la numerología como el factor que proporciona y organiza dicha unidad.²⁵

5) La numerología

Ya desde los primeros tiempos del platonismo se pueden distinguir dos vertientes del estudio de los números; la concepción de la música como una ciencia que expresaba la idea de un universo matemático y, de manera paralela, una tendencia mística asociada con el número mismo, adjudicándole atributos y significados más o menos precisos, los cuales forman la base de la numerología.²⁶ Los interesados en este último aspecto del significado de los números forman un nutrido grupo, entre los cuales se pueden citar a Platón mismo, Macrobio (en su comentario al *Somnium Scipionis*), Giorgi, Fludd, e incluso a Leibnitz; también es conveniente citar

²³ *Opera Omnia*, Basilea, 1572, p. 101, citado por John Dee en su prólogo a la traducción al inglés de las obras de Euclides, por Henry Billingsley (1570): “por medio de los números existe una forma de explorar y entender toda cosa disponible para ser conocida” (*By Numbers, a way is had, to the searchyng out and understanding of every thing, habel to be knowen*), vid. Yates 1982: 139.

²⁴ Butler 1970: 67.

²⁵ *Ibid*: 56.

²⁶ Sobre los diferentes atributos asignados a los números se puede consultar, entre otras obras, a Bongo 1585, Ingpen 1624, Butler 1970; Iamblico 1988 y Rooley 1990.

al misticismo numerológico medieval que añade un rico simbolismo basado en elementos bíblicos y cristianos a los significados atribuidos a los diferentes números por las escuelas pitagórica y platónica.²⁷ Los significados atribuidos a los diferentes números muestran, en términos generales, una gran consistencia a lo largo del tiempo. Los pitagóricos, por ejemplo, consideraban que la mónada o unidad se refería al Creador; la diada o dualidad a la materia espiritual con su base fangosa, y la triada o trinidad a la forma o luz por medio de las cuales son informadas todas las cosas. Los pitagóricos también afirman que el número humano es el septenario, ya que está compuesto por el número formal, que es el ternario, junto con el material, que es el cuaternario. A grandes rasgos, se puede considerar que los atributos principales de los diferentes números en la época del renacimiento son los siguientes:

1. La unidad, el principio, lo divino.
2. La creación, la dualidad, la separación, el principio femenino.
3. Lo sagrado, la acción creativa, el principio masculino.
4. El aspecto físico del universo.
5. El mundo de los sentidos – el hombre, el número de la unión (2+3).
6. Procreación (2x3), armonía, el alma.
7. La sabiduría, la plenitud de un ciclo creativo.
8. Ciclos terminados, regreso a materias divinas (7+1).
9. El más perfecto de los números (3²), musas: guías de los esfuerzos humanos.
10. Retorno a la unidad.

C) El contexto isabelino

El interés por el neoplatonismo, la filosofía oculta y la magia se generalizó entre ciertos grupos de intelectuales isabelinos, entre los que destacan poetas y literatos tales como Spenser, Chapman y Shakespeare.²⁸ Las manifestaciones de esta inclinación incluyen el cultivo de la melancolía y la utilización de procedimientos numerológicos para dotar a sus obras de un sentido filosófico y metafísico más allá del contenido del texto, un

²⁷Vid. Butler 1970, capítulo 2: “The Early Medieval Period: Biblical exegesis and World Schemes”.

²⁸ Vid. Yates 1982, segunda parte, “La filosofía oculta en la época isabelina”.

contenido que revela su búsqueda de conocimiento y su deseo de adentrarse en los misterios del terreno espiritual, especialmente los postulados o insinuados en las fuentes neoplatónicas, incluyendo la concepción del hombre como un ser imbuido de divinidad que puede, mediante su propia elección, establecer contacto con esa parte divina y, por extensión, con la Divinidad misma: esta noción es crucial para entender el propósito del artista isabelino.²⁹

1) Dowland y la “escuela de la noche”

Un filósofo que ejerció una gran influencia fue John Dee: una de sus obras más relevantes para nuestros propósitos es su prólogo a la traducción de Euclides que hiciera Henry Billingsley (publicada en 1570) donde menciona, entre otros, a Henry Cornelius Agrippa, célebre ocultista y mago, y a Pico della Mirandola, iniciando el discurso con una invocación al “divino Platón”. Dee –quien según Frances Yates muy bien podría encarnar la imagen del melancólico inspirado– enfatiza la importancia del número como clave del universo.³⁰

[...] la todopoderosa e incomprensible sabiduría del Creador, en la creación diferenciada de todas las criaturas, de todas sus partes diferentes, naturalezas y virtudes, con el orden y el más absoluto número llevó de la nada a la formalidad de su ser y estado. En consecuencia, por medio de las propiedades de los números aprendidas por nosotros, por todos los medios posibles (hasta donde alcanza la perfección de la ciencia), podemos tanto envolvernos y acercarnos a la búsqueda y visión interna y profunda de las distintas virtudes, naturalezas, propiedades y formas de todas las criaturas³¹

²⁹ Yates 1982: 131-132: “la filosofía dominante de la época isabelina fue precisamente la oculta, con su magia, su melancolía, su deseo de penetrar en esferas profundas del conocimiento y de la experiencia científica y espiritual, y su temor ante los peligros de semejante empresa, así como con la fiera oposición que encontró en su camino”.

³⁰ Yates 1982: 148-149.

³¹ [...] *the Almighty and incomprehensible wisdom of the Creator, in the distinct creation of all creatures: in all their distinct partes, natures, and vertues, by order, and most absolute number brought, from Nothing, to the Formalitie of their being and state. By Numbers propertie therefore, of us, by all possible meanes (to the perfection of the science) learned, we may both winde and draw ourselves into the inward and deepe search and vew, of all creatures distinct vertues, natures, properties, and Formes.* Citado en Rooley 1990: 34.

La influencia de Dee se extendió a numerosos amigos y discípulos, entre los que se contaban intelectuales como Sir Philip Sydney, quien sostiene en *A Defense of Poetry* que la función del arte es la de “elevarnos y llevarnos tan alto a la perfección como nuestras almas, degradadas por su habitación de barro, sean capaces”, es decir, un concepto evidentemente neoplatónico.³² Edmund Spenser, otro bardo neoplatónico quien mantuvo relaciones con Sydney es definido por Frances Yates como el poeta que reflejó la doctrina de John Dee, el verdadero filósofo de la época isabelina. La obra de Spenser, *The Faerie Queene*, es uno de los ejemplos más notables del empleo de esquemas numerológicos para transmitir y enfatizar un mensaje filosófico, como lo ha demostrado el notable análisis de Alastair Fowler, *Spenser and the Numbers of Time*.³³



4. Lucy Harrington Russell, condesa de Bedford

³² Sydney, *A Defence of Poetry* (1581): “la función de la poesía es la de guiarnos y llevarnos a la perfección más alta que nuestras almas degeneradas, empeoradas por su morada de barro, sean capaces de alcanzar” (*the function of poetry is to lead and draw us to as high a perfection, as our degenerate souls, made worse by their clay lodgings can be capable of*) *Miscellaneous Prose of Sir Philip Sidney*, ed. K. Duncan-Jones and J. Van Dorsten, Oxford 1973, p. 82. Citado en Headlam Wells 1984: 176.

³³ Fowler 1964; *vid.* también a Fowler 1962 y 1970.

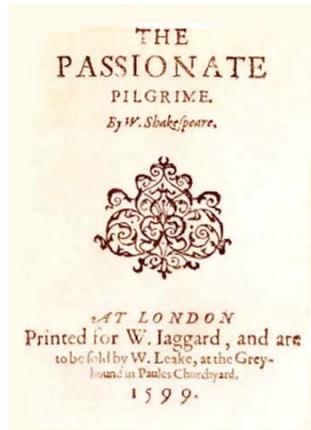
Otro poeta asociado con las tendencias e ideas neoplatónicas es George Chapman, cuya obra más célebre, “Shadow of Night”, manifiesta el concepto de la melancolía inspirada de tipo “saturnino”, con descripciones del humor de la noche, triste y lloroso, propicio para los estudios abstrusos. Chapman menciona, en la carta que precede al poema, que existía un círculo de personas dedicadas a estudios profundos y a la búsqueda del conocimiento “calzadas con las sandalias aladas de Mercurio y ciñendo la espada diamantina de Saturno, empeñadas en decapitar a la ignorancia y en sublimar sus monstruosos afectos a un juicio más bello”.³⁴ Esta referencia es de especial interés, ya que se ha conjeturado mucho sobre la existencia de un círculo, llamado “School of Night”, mencionado por Shakespeare, al cual se supone que pertenecían Chapman, Raleigh, Drayton, Donne y el mismo Shakespeare.³⁵ Por otra parte, existía un grupo de artistas y pensadores agrupados alrededor de la figura de Lucy Harrington Russell, condesa de Bedford (ilustración 4), a quien una multitud de artistas dedicaron sus obras.³⁶ Entre los poetas y literatos que rindieron homenaje a esta protectora de las artes se pueden mencionar a Ben Jonson, Donne, Drayton y Chapman, además de los músicos John Daniell y otro célebre John: Dowland. Es sumamente tentador identificar al grupo que rodeaba a Lucy de Bedford con la mencionada “escuela de la noche”, especialmente tomando en cuenta que Donne dedicó a esta dama algunos de sus poemas más enigmáticos, y que Dowland le dedica su segundo libro de canciones, precisamente donde se muestra de manera más clara y abundante el interés del laudista por las llamadas “songs of darkness”.³⁷ La temática de estas canciones gira alrededor de las lágrimas, la oscuridad y la noche; sirvan como un ejemplo los títulos de las cinco primeras: “*I saw my Lady weep*”, “*Flow my tears*”, “*Sorrow stay*”, “*Die not before thy day*” y “*Mourn, day is with darkness fled*”.

³⁴ Yates 1982: 230.

³⁵ *Ibid.*: 245-246; véase también Rooley 1990: 68-69.

³⁶ Sobre la vida de Lucy de Bedford, *vid.* Maurer 1980 y Lawson 2008; *vid.* también Rooley 1990: 68-69.

³⁷ Dowland 1600, Libro 2; *vid.* También Maurer 1980 y Rooley 1990: 69.



5. W. Shakespeare, *The Passionate Pilgrim*,
Londres, 1599

Una referencia Shakesperiana de sumo interés en el contexto de las canciones de oscuridad aparece en un soneto publicado en *The Passionate Pilgrim*, una colección de poemas publicados en 1599 cuya portada señala que son obra de Shakespeare (ilustración 5). El soneto en cuestión es, en realidad, debido a Richard Barnfield (*To His Friend, Master R.L., in Praise of Music and Poetry*), donde el autor declara abiertamente su preferencia por la poesía de otro neoplatónico, Spenser, “cuyos profundos conceptos no requieren apología”, y lo compara precisamente con Dowland, “cuyo toque celestial en el laúd arrebató los sentidos”, una clara alusión al furor órfico:

If music and sweet poetry agree,
As they must need, the sister and the brother,
Then must the love be great, twixt thee and me,
Because I love the one, and thou the other.
Dowland to thee is dear, whose heavenly touch
Upon the lute doth ravish sense;
Spenser to me, whose deep conceit is such,
As passing all conceit, needs no defense.
Thou lov'st to hear sweet melodious sound
That Phoebus' lute, the Queen of Music makes,
And I, in deep delight am chiefly drowned,

When as himself to singing he betakes.
One god is god of both, as poets feign,
One may love both, and both in thee remain.³⁸

2) Numerología isabelina

Entre los isabelinos, como entre sus antecesores renacentistas, el concepto del número como factor de organización del universo se ve reflejado en la idea de que la numerología proporciona las claves ocultas de toda la creación. Los mismos conceptos, ya expresados por Dee, continuaran apareciendo durante el siglo XVII; William Ingpen menciona en *The Secrets of Numbers according to Theologicall, Arithmetically, Geometricall and Harmonicall Computation* que “todas las cosas están compuestas [...] de números: los cielos, la tierra, el mar, el alma y el cuerpo del hombre, e incluso los ángeles mismos”.³⁹ Robert Fludd, por su parte, reitera la función de la música como un reflejo de la organización del mundo:

“la música en el macrocosmos es fundamental: primero en cuanto a su propia constitución, pues es de las proporciones musicales de donde se derivan la ordenación y la armonía de las partes que constituyen la fábrica mundana; las relaciones musicales determinan y aseguran el equilibrio macrocósmico. En segundo lugar, la música es instrumento idóneo para reproducir e imitar esa misma ordenación del mundo mayor como parte integrante de la aritmética y como arte o disciplina.”⁴⁰

La relación entre el número, la poesía y la música continuará siendo un *topos* favorito entre los escritores, pensadores y artistas isabelinos, quienes plantearán explícitamente las similitudes entre estas disciplinas, enfatizando la función del número como factor de organización. Minturno, en su *De Poeta* (Venecia, 1559), declara que:

³⁸ Shakespeare 2002: 348-349,

³⁹ [...] *all things are made [...] of Numbers; the heavens, earth, sea, the soule and body of man, yea, the Angels themselves*, Ingpen 1624: 9.

⁴⁰ Comentario de Luis Robledo en Fludd 1978: 20.

“Dado que toda la música se ocupa de las voces y el movimiento de los cuerpos [...] dejad que la manera de proceder para las voces se divida en números y canción; en verdad encontraréis todos estos aspectos (o partes) en la poesía. Y no debe dudarse que los poetas siempre han considerado a los números como parte de la poesía.”⁴¹

George Puttenham, en su *Art of English Poesie* (1589), comenta que los poetas “con las medidas y concordancias de diversas proporciones imitan las melodías armónicas de la música vocal e instrumental”.⁴²

Christopher Butler comenta, a propósito de las referencias de Minturno y Puttenham, que éstas proporcionan evidencia de que la poesía renacentista encerraba un simbolismo numérico no sólo en su contenido, sino también en su estructura, y que las estructuras organizadas de esta manera tendrían ellas mismas un sentido simbólico que añade un nivel alegórico de significado al contenido manifiesto del poema.⁴³ En este sentido, es conveniente examinar la dedicatoria del primer libro de canciones de Dowland (ilustración 6)

a Sir George Carey donde el compositor también enfatiza la importancia del número como elemento organizador de la poesía y de la música, en un despliegue de conceptos neoplatónicos:

“Esa armonía (honorable Señor) que se expresa habilmente con los instrumentos, aunque, a causa de su variedad de números y proporciones con facilidad incita las mentes de los oyentes hacia la admiración y deleite, sin embargo, con mayor autoridad y poder se ha atribuido con valor al tipo de música que añade a la dulzura del instrumento la vivaz voz del hombre, expresando alguna sentencia valiosa o excelente poema. Así (como puede dar testimonio toda la antigüedad) surgió inicialmente el celestial arte de la música, ya que Lino, Orfeo y el resto primero enmarcaron los números y tiempos de la música de acuerdo con los números y tiempos de sus poemas: de

⁴¹ *Atque cum omnis musica in vocibus, et corporis motione versetur [...] vocum autem ratio dividatur in numeros, et cantum; has omneis quidem partes in poetica profecto reperies. Neque enim dubitandum est numeros quidem omnibus Poetis cum musicis semper fuisse communis.* Citado en Butler 1970: 102.

⁴² [...] *by measure and concord of sundry Proportions doth counter fait the harmonick tunes of the vocal and instrumental Musickes*”, Butler 1970: 101.

⁴³ *Ibid.*: 102.

esta maera Platón define a la melodía como consistiendo de armonía, número y palabras: la armonía desnuda en sí misma; las palabras el ornamento de la armonía y el el numero como amigo común y unificador de ambos. Este pequeño libro, que contiene el concierto de la armonía hablada, aunada al laúd, el instrumento más musical, siendo mi primera obra, me he aventurado a dedicarlo a su Señoría.⁴⁴



6. *The First Booke of Songs or Ayres*
(sexta edición, 1613)

⁴⁴ *That harmony (Right honorable) which is skillfullie exprest by Instruments, albeit, by reason of the variety of number and proportion of its selfe, it easilie stirs up the minds of the hearers to admiration and delight, yet for highe authoritie and power hath been ever worthily attributed to that kinde of Musicke, which to the swetness of instrument applies the lively voice of man, expressing some worthy sentence or excellent Poeme. Hence (as al antiquitie can witnesse) first grew the heavenly Art of musicke: for Linus, Orpheus and the rest, acording to the number and time of their Poemes, first framed the numbers and times of musicke: So that Plato defines melody to consist of harmony, number, and words; harmony, naked of it selfe; words the ornament of harmony, number the common friend and uniter of them both: This small booke containing the consent of speaking harmony, joyned with the most musicall instrument the Lute, being my first labour, I have presumed to dedicate to your Lordship, Dowland 1597, hoja sin foliar; citado en Rooley 1990: 15.*

En síntesis, lo que Dowland plantea es la reunión de los elementos más capaces de transmitir y conmover los afectos de los oyentes: la voz humana, el medio musical de mayor excelencia tratado de la manera más apropiada, con una organización numérica, aunado al instrumento de mayor nobleza, el laúd. El laúd mismo se consideraba como un símbolo de la armonía que subyacía en el cosmos y que sólo cedía la preponderancia a la voz.⁴⁵

D) Análisis

1) La lágrima, cronología y fuentes

El motivo que conocemos como “la lágrima” hace su aparición formal en la obra de Dowland, en una pavana para laúd solo que gozó de gran celebridad y popularidad, tanto entre los músicos y aficionados ingleses como en el extranjero, llamada, precisamente, “*Lachrimae Pavan*” (ilustración 7). Las fuentes más antiguas de esta obra son tres colecciones manuscritas, todas ellas compiladas alrededor de 1595. Dos de ellas se conservan en la biblioteca de la Universidad de Cambridge: el manuscrito conocido con la signatura D.d.2.11 (fol. 9^v: sin título; fol. 75^v: “*Lachrimae Jo Dow*”; fol. 84: “*Lachrimae J.D.*”) y el llamado *Cosens Lute Book* (Add Ms 3056, fol. 4^v: *Lacrimae by MR Dowlande BM*). La tercera fuente se encuentra en la British Library (Add. 31392, fol 35^v: “*Dowlands Lachrimae maister Dowland*”).⁴⁶ Un año después William Barley la incluyó en *A New Booke of Tabliture*, publicado en Londres (ilustración 8).⁴⁷

En esta pavana, el motivo que le da nombre aparece sólo una vez, al principio de la obra, pero con una fuerza y presencia tales que justifican sobradamente la notoriedad que tendrán, por una parte, la pavana y, por la otra, el motivo mismo que será tomado por una gran cantidad de autores tales como Besard, Van den Hove, Strobilius, Holborne, Lachner, Lawes, Byrd, Farnaby, Bull, Tomkins y Morley como material para sus propias obras.⁴⁸

⁴⁵ “*The lute itself, as the noblest of musical instruments, was widely treated as a symbol of the harmony that underlies the cosmos.*” Headlam Wells 1981: 33.

⁴⁶Poulton 1982: 487-488.

⁴⁷Barley 1596: sig. F^r.

⁴⁸ Vid. Gale & Crawford “John Dowland's 'Lachrimae' in its Continental Context”.



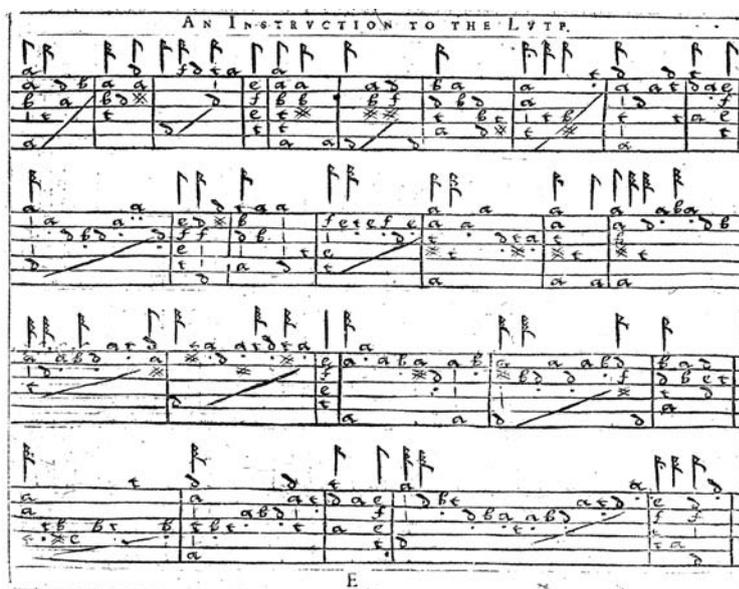
7. "Margaret Board Lute Book" (c. 1620), fol. 11^v:
Lachremae J. D. (c. 1620).

El origen de la lagrima como motivo musical no se ha establecido con certeza; se ha sugerido que puede proceder de obras de Cipriano de Rore, Créquillon o Cauleray, sin embargo, es Dowland quien le da la forma y las particularidades distintivas que la identificarán posteriormente: una cuarta o tetracordio descendente, con el semitono colocado entre las notas más graves (la-sol-fa-mi), con un ritmo característico de mínima con puntillo seguida de dos corcheas y mínima (véase la ilustración 1).⁴⁹ El impacto de la lágrima y su asociación con las ideas de pena y dolor se pueden apreciar por el hecho de que posteriormente, en los siglos XVII y XVIII, el tetracordio descendente se convertirá en una de las formulas melódicas establecidas para ilustrar musicalmente los sentimientos dolorosos.

La lágrima aparece de nuevo en una canción publicada en *The Second Booke of Songs and Ayres*, "Flow my tears", basada en la pavana original, a la cual es muy probable que se le haya escrito exprofeso un texto apropiado.⁵⁰

⁴⁹ Los posibles antecedentes de la Lachrima se discuten en Henning 1974; Poulton 1977: 25 y Pinto 1997: 54-61.

⁵⁰ Dowland 1600: no. II. Para una discusión de Dowland como probable autora de los textos vid. Manning 1944: 46-47 y Poulton 1982: 255-256.



8. William Barley, *A New Booke of Tabliture*,
Londres, 1596, sig. E.1: "Lacrine J. D."

Al cantar el motivo de la lágrima con las palabras que dan título a la canción se presenta explícitamente la relación entre el motivo y el llanto, la cual solamente se había insinuado en el título de la pavana, y que sitúa a esta pieza claramente en el contexto de las "canciones de oscuridad" al hablar de temas como la noche, el dolor y las sombras:

Flow my tears, fall from your springs,
exilde for ever let me mourn
where nights black birs hir sad infamy sings,
there let me live forlorne.

Fluyan mis lágrimas, derrámense de sus fuentes:
exilado por siempre déjenme lamentarme
donde los pájaros negros cantan su triste infamia;
ahí déjenme vivir olvidado.

La primera canción de la segunda colección, *The Second Booke of*

Songs, “*I saw my Lady weepe*”, está dedicada al laudista Anthony Holborne quien, en una publicación del año anterior, *Pavans, Galliards, Almans* (1599) había incluido varias piezas con el tema de la lágrima, algunas de ellas con títulos tan sugestivos como “*Infernum*”, “*Image of Melancholy*” y, especialente, “*Pavana Ploravi*”.⁵¹ El título de “*Infernum*” que da Holborne a una de estas piezas puede relacionarse directamente con el concepto de infierno que Dowland maneja en obras como “*Flow my Tears*”, “*Mourne, Mourne, Day is with Darknesse Fled*”, e “*In Darknesse let me Dwell*”, el cual no se trata de un lugar de fuego y tormento, sino de negrura y noche perpetua. En este sentido, la lágrima comienza a adquirir un sentido más preciso, al tratarse de un lamento relacionado con la prisión o el estado de vivir en un infierno que tiene muy poco que ver con el infierno de la iglesia cristiana.⁵²

La última obra de Dowland en que se menciona explícitamente a la lágrima está dedicada especialmente a dicho motivo: se trata de una colección de piezas para un conjunto instrumental de cinco violas y laúd, publicada en Londres el año de 1604 con el título de *Lachrimae or Seven Tears Figured in Seaven Passionate Pavans, with divers other Pavans, Galliards. and Almands, set forth for the Lute, Viols or Violons in five parts* (ilustración 9).⁵³ Aquí Dowland explota el motivo de la lagrima a lo largo de un ciclo de siete piezas, unificadas por el uso de dicho material temático. La dedicatoria de esta obra a la reina Ana es de especial interés, ya que revela una concepción diferente del posible significado de las lágrimas: ahora Dowland sugiere que las lágrimas vertidas por la Música son agradables. No queda ninguna asociación con sentimientos de tristeza – excepto si la reina llegara a ver la obra con desagrado:

“Aunque el título promete lágrimas, huéspedes incómodos en estos tiempos de alegría, no hay duda que son agradables las lágrimas que la Música llora, y tampoco fluyen las lágrimas siempre por un dolor,

⁵¹ Holborne 1967: nos 17, 18 y 21.

⁵² Vid. Por ejemplo, lo que Plotino refiere al respecto (1925: 79): “Nuestro alejamiento fuera de nosotros mismos y nuestra ignorancia de nosotros mismos, resultan, por este motivo, un justo castigo de nuestra separación del Ser. Por el contrario, el amor que el alma experimenta por sí misma la conduce a conocerse y a unirse a Dios. Por eso se ha dicho con razón que el hombre está aquí abajo en una cárcel, porque es prófugo del cielo y trata de romper sus ligaduras”.

⁵³ David Pinto y Peter Holman han realizado estudios especializados sobre este ciclo: Holman 1999, Pinto 1997 y 2002.

sino que en ocasiones se derraman por la alegría y el contento. Conceded entonces (augusta Diosa) vuestra graciosa protección a estas lluvias de armonía, a no ser que, si las miráis con desaprobación se vean metamorfoseadas en verdaderas lágrimas.”⁵⁴

Si bien es posible interpretar estas palabras a la luz del lenguaje formal de las dedicatorias, resulta significativo que “*I saw my lady weepe*” otra canción de Dowland, ya mencionada y que aparece precisamente en esta publicación, muestra precisamente a la pena como algo que embellece y ennoblece a su dama: “pero tal dolor, creedme, que conquista más corazones que la alegría con sus atractivos encantos” (*but such woe, belieue me, that wins more hearts that mirth can do with her enticing charms*).⁵⁵

El emblema de la lágrima se ha interpretado de diversas maneras, que van desde considerarlo como de interés melódico solamente,⁵⁶ a plantear que, además de ser una expresión musical de la pena, describe el fluir de las lágrimas y es una onomatopeya de un suspiro,⁵⁷ hasta las descripciones más detalladas de Anthony Rooley, quien describe este motivo en términos que coinciden con el contexto neoplatónico en el que se movía Dowland, enfatizando el aspecto numerológico.⁵⁸ Para Rooley, la cuarta descendente es la imagen musical de la caída del hombre, un lamento del alma aprisionada en el cuerpo –la lágrima que ésta llora, presa de la nostalgia por su estado prístino. La confirmación numerológica de esta interpretación se basa en el significado del número cuatro, cuyo atributo principal era el representar a la creación material, organizada y estructurada en grupos de cuatro: cuatro elementos, humores, puntos cardinales, etc.⁵⁹ De acuerdo con varios autores de ese periodo (Bongo, Ingpen, Fludd), el intervalo de cuarta expresaba la condición humana en la

⁵⁴ *And though the title doth promise teares, unfit guests in these joyful times, yet no doubt pleasant are the tears which Musicke weeps, neither are the tears shed alwayes on sorrow, but sometmes in joy and gladnesse. Vouchsafe them (worthy Godesse) your Gracious protection to these showers of Harmonie, least if you frown on them, they bee Metamorphosed into true teares*, citado en Rooley 1983: 6 y Pinto 1997: 45.

⁵⁵ Dowland 1600: no. I.

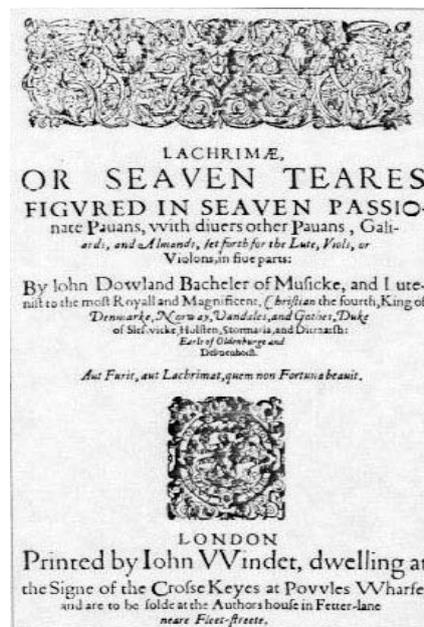
⁵⁶ Headlam Wells 1984: 183.

⁵⁷ Henning 1974.

⁵⁸ Rooley 1983: 9.

⁵⁹ Vid. Heninger 1961. Cf. Headlam Wells 1981: 39: “the tetrad is the principle upon which depends the concord and harmony of the universe”.

tierra como débil, vacilante e incierta, en contraste con la quinta, que simbolizaba la seguridad y la fuerza que recibe el hombre devoto a través de su conciencia de lo divino.⁶⁰ Rooley concluye señalando que cada uno de los intervalos podía expresar ideas fundamentales a través de un proceso analógico, y que el conocimiento de la numerología estaba bastante difundido. Es importante enfatizar la congruencia entre la interpretación numérica propuesta por Rooley, el contenido textual de “*Flow my tears*” y el contexto intelectual en que trabajaba Dowland. Sin embargo, es muy probable que esta interpretación no sea más que una primera aproximación a un motivo mucho más complejo y rico en significados, y que Dowland pudiera haber intentado describir algo mucho más importante y vital que la nostalgia por un origen perdido.



9. J. Dowland. *Lacrimæ or Seven Teares* [...], Londres, 1604.

⁶⁰ Rooley 1983: 9.

2) *Come Heavy Sleep*

Una de las fuentes que muestra de manera más clara y evidente la función y el significado de la lágrima es una canción: “*Come Heavy Sleepe*” (ilustración 10), publicada en el primer libro de canciones de Dowland (1597), es decir, poco tiempo después de que comienzan a circular en manuscrito las primeras versiones instrumentales basadas en este motivo –casi podríamos decir que en sus versiones “abstractas”, desprovistas de toda asociación textual explícita– y tres años antes de que aparezca “*Flow my tears*” en su segundo libro (1600). Dadas estas circunstancias, es muy probable que “*Come heauy Sleepe*” nos muestre cómo Dowland se pudo haber basado en las implicaciones metafísicas de este emblema para ilustrar un texto, antes de dotarla con una letra propia que enfatizara su asociación con el llanto. “*Come heauy Sleepe*” sobresale entre las 21 que componen el libro por su cualidad melancólica que prefigura a las canciones del segundo libro, más patentemente “oscuras”. También puede ser significativo que esta obra ocupe el vigésimo lugar en la colección, dado que este número estaba asociado directamente con la pena y el dolor (según Bongo, “*nunquam vincenarium adhibet, nisi ad res tristes, luctuosas*”), en otras palabras, esta pieza se identifica plenamente como una de las canciones de oscuridad, no sólo por su texto, sino también por su lugar en la colección, así como por sus características musicales.⁶¹

La primera estrofa de la canción, que será objeto de nuestro análisis, dice así:⁶²

*Come heauy sleepe the image of true death;
And close vp these my weary weeping eies:
whose spring of tears doth stop my vitall breath,
and tears my hart with sorrows sigh swoln cries:
com & posses my tired thoughts worne soule
that living dies till thou on me be stoule*

Ven pesado sueño, imagen de la verdadera muerte,
y cierra estos mis cansados ojos llorosos
cuyo manantial de lágrimas detiene mi aliento vital
y desgarrá mi corazón con los lamentos henchidos
de sollozos de la tristeza.

⁶¹ La referencia a Bongo se encuentra en Butler 1970: 139.

⁶² Se ha respetado escrupulosamente la ortografía y puntuación del original.

Ven y posee mi alma desgastada, agotada por los
pensamientos cansados,
que viviendo muere, hasta que tú en mi te pierdas
[me robes].

Una interpretación del texto músico-literario que intente basarse en los principios y conceptos de la época, especialmente en lo que se refiere al uso de la numerología, debe ser consistente con un precepto fundamental, descrito por Butler en los siguientes términos:

“[...] en muy importante enfatizar desde el principio que la estructura debe tener una relación adecuada e intelegible con el contenido del poema, La semántica de los números involucrados debe estar en relación recíproca con lo que leemos inicialmente. Sólo de esta manera, a falta de alguna evidencia externa, puede sustentarse una interpretación numérica del texto. De esta maera, el simbolismo del número ‘se introduce’ de dos maneras en la poesía: ya sea como un aspecto de la estructura del texto, o como símbolos sustantivos dentro de él.”⁶³

Desafortunadamente las limitaciones de espacio no permiten presentar un análisis detallado del contenido de esta canción; sin embargo, es posible ofrecer por lo menos un esquema básico de su estructura y de la función de las lagrimas en este contexto. En un sentido literal, el texto muestra al alma cansada y dolorida en búsqueda del reposo, suplicando al sueño que venga y le permita abandonarse en él para descansar del “vivir muriendo”, del sufrimiento opresivo que le desgarrar el corazón y le impide respirar. En este reflejo o imagen de la muerte, el alma muere momentáneamente en una especie de anticipo del descanso final y por medio de este proceso obtiene un consuelo pasajero en el olvido característico de dicho estado. Una primera interpretación a este nivel nos

⁶³ [...] it is very important to emphasize right at the beginning that the structure must have an intelligible and apt meaning relationship to the content of the poem. The semantics of the numbers involved must be in a reciprocal relationship with what we read in the first place. Only in this way, in default of any external evidence, can a numerical interpretation of the text be supported. Thus number symbolism 'gets into' poetry in two ways; either as aspects of the structure of the work, or as substantive symbols within it, Butler 1970: 133.

refiere simplemente a la necesidad de reposo que requiere un alma cansada del mundo, sin proporcionar mayor información. Sin embargo, el concepto del sueño se puede relacionar directamente con la idea de la melancolía y – especialmente– con la idea de la melancolía inspirada: Thomas Walkington describe en su *Opticke Glass of Humors* (1607) a la melancolía como un dulce sueño de los sentidos (*the sweete sleepe of the senses*).⁶⁴ En consecuencia, es posible ampliar la interpretación preliminar a la consideración de que con la invocación inicial se busca la ayuda de la melancolía para llegar a un estado contemplativo, propicio para una búsqueda de naturaleza metafísica o espiritual a la que se inclinaban los sujetos de dicho temperamento.⁶⁵

La estructura literaria organiza la estrofa en 6 versos de 10 sílabas cada uno, un marco que puede expresarse numéricamente como el producto de 10 x 6. En consecuencia, el mensaje que intenta comunicar el autor se desarrolla en el ámbito limitado de esas 60 sílabas. En términos numerológicos, 60 se relaciona con el paso del tiempo (60 minutos, 60 segundos), pero también es el producto de (3 x 4 x 5) que corresponden respectivamente a los números de Dios, del mundo material y del hombre (o mundo de los sentidos), lo cual, aunado a la connotación temporal que se atribuye al 60 nos proporciona un marco de referencia que indica que el proceso descrito en la estrofa se desarrolla en el tiempo humano: el del mundo material (4) y el mundo de los sentidos (5), pero también sugiere algún tipo de relación con Dios como agente creador e involucrará, de alguna manera, al tiempo divino: el tiempo intemporal –valga la paradoja– de la eternidad (3). Por otra parte, también es factible descomponer el 60 en (6 x 10), los factores planteados explícitamente en la estructura del texto, con la implicación de que en esta estrofa se cumple un ciclo de “regreso a la unidad” (6 ► 10) relacionado con el alma/mente (6), que puede interpretarse como el hombre en busca activa del retorno a su origen. La multiplicación de (6 x 10) conlleva la interacción de dos números triangulares (y, en consecuencia, perfectos), con la implicación de que este ciclo se cumple bajo el signo de la perfección, o bien que conduce a la perfección o a un estado perfecto, y que puede expresarse como: el regreso a la unidad, la vuelta al origen por medio de una vía y un proceso que perfecciona al alma.

⁶⁴ Walkington 1664: 131-132, citado en Arikha, *op. cit.*: 5.

⁶⁵ Yates, “Chapman and Dürer on Inspired Melancholy”: *when, through the melancholic inspiration, the soul soars to the intellect, or the mens, it learns the secret of divine matters.*

Desde una perspectiva musical, esta estrofa está subdividida en 10 secciones de longitud variable por medio del uso de semibreves (♫), con la implicación de que la estructura basada en la combinación de texto y música describe precisamente el ciclo que debe cumplirse para que el alma reencuentre su origen, partiendo de la primera invocación a la acción de la divinidad (1) hasta completar la posesión del alma por el sueño con la consiguiente pérdida de identidad y reintegración momentánea a la unidad (10). Incluso es posible plantear la posibilidad de que lo que se describa sea una experiencia mística de iluminación o de gnosis. Cada una de estas 10 secciones describe una fase de este proceso de retorno a la unidad, comenzando por la primera invocación al sueño (o a la melancolía) para que ayude en sus esfuerzos al suplicante, hasta el retorno de vuelta de la experiencia mística, después del clímax extático donde se experimentó el contacto con un nivel diferente del ser:⁶⁶

1. *Come heauy sleepe* (la intención)
2. *the image of true death*; (el camino)
3. *And close vp* (inicio del proceso)
4. *these my* (separación del mundo material)
5. *weary weeping eies*: (anulación de los sentidos)
6. *whose spring of tears doth stop my vitall breath*,
(el trabajo interno)
7. *and tears my hart with sorrows sigh swolln cries*:
(anulación del mundo material)
8. *com & posses my tired thoughts worne soule*
(transformaciones)
9. *that living dies* (x 3) (la iluminación)
10. *till thou on me be stoule*. (el retorno)

En la estructura literaria dos señales mayores de puntuación (: [= punto]) dividen al texto en tres grandes grupos indicando, en primera instancia, una acción creativa y generadora (3) que actúan sobre la división (2).

⁶⁶ La presente descripción es producto de un detallado análisis de la obra, el cual no puede incluirse por las limitaciones de espacio.

XX CANTVS.

Come heauy sleepe the image of true death;
And clofe vp thefe my weary weeping eies; whoſe ſpring of tears doth ſtop my
vitall breath, and tears my hart with ſorowes ſigh ſwoln cries; com & poſſeſſe my tired thoughtes
worne ſoule, that liuing dies; till thou on me be ſoule.

Come ſhadow of my end, and ſhape of reſt,
Allied to death, chide no his blacke fac's night;
Come thou and charme theſe rebels in my breaſt,
Whoſe waking fantaſies doe my minde aſſright,
O come ſweet ſleepe; come, or I die for euer;
Come ere my lull ſleepe come, or come neuer.

10. J. Dowland. "Come heauy sleepe",
First booke of songs or ayres, Londres, 1596.

Tomando en cuenta que el tres tiene asimismo la atribución de resolver el conflicto entre unidad y dualidad ($1+2=3$) resulta significativo que cada uno de estos grupos presente una cierta unidad determinada por el contenido semántico, que es también congruente desde una perspectiva numerológica:

Primera invocación	<i>Come heauy sleepe the image of true death; And close vp these my weary weeping eies:</i>	Llamado a un poder divino capaz de poseer al alma.	Inicio
Estado doloroso	<i>whose sping of tears doth stop my vitall breath, and tears my hart with sorrows sigh swolln cries:</i>	Descripción de los síntomas y efectos del dolor (detener el aliento, desgarrar al corazón).	Proceso
Segunda invocación	<i>Com & possess my tired thoughts worne soul that living dies till thou on me be stoule.</i>	Posesión: separación del mundo de los sentidos y anulación del yo.	Resultado

Esta estructura recuerda una de las razones por las que se consideraba al tres como número perfecto: el hecho de ser el primero que contiene principio, medio y fin. Con la interpretación se corrobora numéricamente lo que el texto plantea explícitamente: el suplicante invoca a una facultad superior (sueño, divinidad) para que le proporcione consuelo, pero ahora ya se insinúa la causa del sufrimiento al ser mencionado en la segunda sección, la que corresponde a la división, dualidad y separación. En este caso se puede leer que existe dolor causado por el dos, por la separación, con la implicación – en términos neoplatónicos – de que se trata del dolor del alma por la separación de su origen. De nuevo, esta interpretación es perfectamente coherente con el sentido del texto. Una confirmación ulterior en términos numerológicos de la validez de esta interpretación se puede encontrar en el hecho de que la suma de 2 (líneas) + 3 (secciones) da como resultado cinco, el número de los sentidos o del mundo sensorial, que es también el número del hombre y del microcosmos. En consecuencia, el texto se refiere específicamente a la situación de separación que opera en este contexto. Por otra parte, el producto de los números de esta organización es seis, el número del alma y

de la mente, símbolo también de la procreación y de la generación, lo cual indica que al adquirir una cualidad activa, el proceso descrito tendrá lugar en el interior del hombre, actuando sobre su intelecto y su alma, con la finalidad de generar algo nuevo, de permitirle acceder a un estado nuevo (procreación en el sentido de nuevo ser). Será importante notar, en este nivel de interpretación, la aparición de las lagrimas como un elemento activo en el contexto de la dualidad:

(lugar 4)
whose spring of tears doth stop my vitall breath,

Ahora la lágrima no es el resultado del lamento del alma alejada de su origen, sino que participa en un proceso encaminado a “detener el aliento vital”, es decir, a lo que los místicos llaman “morir para el mundo”.⁶⁷ Aparece implícita la triada agente-proceso-sujeto: lágrimas-suspensión-vida corporal, así como la triple acción del respirar: inspiración-retención-espíración. Es importante enfatizar que aquí las lagrimas son un agente activo (3 palabras: spring of tears) en la consecución del propósito deseado, al realizar una acción sobre el mundo material (4 palabras: stop my vitall breath), un cometido que contrasta con el planteamiento anterior de que son la expresión de la nostalgia del alma por su origen: Mientras que en su papel de queja la lágrima mostraba simplemente una actitud pasiva ante la situación de dualidad, ahora actúa dinámicamente para resolverla en la unidad. También es importante notar la asociación de las lagrimas con el número de la tierra (4), expresada asimismo por el lugar que ocupa en la frase.

⁶⁷ José Vasconcelos, en una nota a Plotino, señala: “el hombre puede y debe desligarse del cuerpo, morir para él y vivir para el alma, esto es lo que [Plotino] llama la segunda manera de morir. Morir para los sentidos es doctrina de todo místico” (Plotino 1925: 47, n). Yates 1943: 102 menciona, a propósito de un emblema literario de Pico della Mirandola en *De Gli Eroici Furore*, que dicho autor aclara su sentido así: “the death which the glance of the eyes can give signifies the mystical death of the soul”; más adelante, comentando otro emblema similar, indica que cierta imagen de dos estrellas “have the power to kill the enthusiast, a power which is benevolent because it causes him to die to everything except to his divine subject”. Macrobio, en su *Comentario al sueño de Escipión*, señala que la muerte que lleva al conocimiento es alegórica, se trata de la “muerte del hombre con respecto a la vida cotidiana y sensual, la muerte de los sentidos”, citado en Ficino 1993: LIX, nota 129.

La separación del mundo de los sentidos (5) es la materia de la quinta sección musical (*weary weeping eies*). La aliteración del texto, subrayada por la repetición de valores rítmicos iguales y la repetición de las dos primeras notas enfatiza la noción de cansancio, mientras que el concepto del llanto encuentra eco tanto en la cuarta descendente de la melodía, como en la palabra “*weeping*” que evidentemente se asocia con la efusión de lágrimas (compás 12). El proceso que se ha iniciado en la cuarta sección, donde se señala la separación del estado terrenal, se continúa en esta quinta sección, donde se enfatizan la separación del mundo de los sentidos (5), iniciada antes y que ahora se simboliza con mayor intensidad con el uso de 5 sílabas, 5 notas, y por el hecho de que la palabra inicial de la sección consta de cinco letras. La idea de llanto (y cansancio) planteada en el texto es de nuevo congruente con el descenso de 4^a en la melodía, pero a diferencia de lo que ocurrió en la sección anterior, ahora todo conduce a la armonía de quinto grado, utilizada por Dowland para simbolizar el mundo del espíritu en oposición a la armonía de tónica, que expresa al mundo material.⁶⁸ Los ojos llorosos y cansados toman parte en el proceso no en su capacidad de órganos sensoriales (no hay alusión alguna a ver o a mirar) sino como elementos que con el llanto conducen al mundo interior, un mecanismo simbolizado por las cinco notas y cinco sílabas (el mundo de los sentidos = el hombre) y el descenso de 4^a en la melodía (la inmersión en el mundo interno). Las letras del texto suman, por reducción, siete, el número de la sabiduría y el misticismo, que también simboliza ciclos completos, y que asimismo puede representar la acción de la mente sobre la materia (3+4); éstas atribuciones dan un mayor sustento a la hipótesis de que los ojos cansados y llorosos (y en consecuencia la melancolía) son un medio para acceder al conocimiento y al mundo del espíritu.

(5) + (7) + (4) = 16 ► 7
weary weeping eies

La acción creativa de la música, simbolizada por la lágrima, se indica con las tres palabras del texto y puede relacionarse con el principio activo

⁶⁸ Rooley 1983: 9 señala que para Bongo, Ingpen y Fludd la quinta simbolizaba “*the security and strenght received by the devout man of deep wisdom through his awareness of God*”. Estos conceptos se confirman por el examen de la evidencia interna en la obra.

del llorar: la búsqueda y reflexión que, separándolo de consideraciones e intereses mundanos le permite al hombre emprender el retorno a la unidad. Al llegar a este punto, el acompañamiento realiza una figura de separación en el bajo (repetición con salto descendente de 8ª) que recae sobre la palabra “*eies*” (compás 13). Tomando en cuenta el contexto general, esta figura sugiere que los ojos se separan, es decir, se cierran al mundo sensorial para volverse al interior.

“Desde luego, el fundamento y la base de la purificación es el conocimiento de sí mismo; saber que se es alma ligada a un ser extraño y de esencia diferente. En seguida, una vez persuadidos de esa verdad, recojámonos interiormente, desprendámonos del cuerpo y liberémonos por completo de nuestras pasiones.”⁶⁹

La siguiente sección musical (“*whose spring of tears doth stop my vitall breath*”) tiene claras connotaciones ternarias: el seis de la sección, un número perfecto, se expresa por medio de nueve palabras, el número pluscuamperfecto, que conduce al diez de las sílabas y las notas. Indica que el proceso de perfeccionamiento del alma se acentúa, y subraya de nuevo la intervención de las lágrimas como agente para la interrupción de la vida/conciencia corporal. Aparece la primera referencia explícita a las lagrimas en el texto (la sección anterior hace una referencia implícita al hablar de “llorar”), de nuevo asociada específicamente con el número cuatro, comenzando por el hecho de que se trata de la cuarta palabra del texto, pronunciada al final de un descenso de 4ª en la melodía (que asimismo se puede asociar con la lagrima, compás 15). La suma total de las letras del texto, que se refiere en su conjunto precisamente a la acción de las lágrimas es, de nuevo, cuatro:

(lugar 4)

whose spring of tears doth stop my vitall breath
(5) + (6) + (2) + (5) + (4) + (4) + (2) + (6) + (6) = 40 ► 4

La frase puede dividirse en dos enunciados: “*whose spring of tears*” y “*doth stop my vitall breath*”, que aportan, cada uno, más elementos simbólicos:

⁶⁹ Plotino 1925: 45.

$\underbrace{\text{whose}}_{(5)} \quad \underbrace{\text{spring}}_{(6)} \quad \underbrace{\text{of tears}}_{(7)} = (9) \quad || \quad \underbrace{\text{doth stop}}_{(8)} \quad \overset{\text{(lugar 4)}}{\underbrace{\text{my vitall}}_{(8)}} \quad \underbrace{\text{breath}}_{(6)} = 40 \blacktriangleright 4$

La secuencia 5-6-7 en la primera mitad de la frase sugiere que las lagrimas están actuando como mediadoras entre el 4 y el 8, entre el ámbito terrenal y la resurrección o renacimiento a un nuevo estado, mientras que la suma de los tres números es nueve, el número de perfección, que indica la perfección del manantial de lagrimas, la fuente de donde nacen, refiriéndose probablemente al espíritu, que contrasta con el aliento, es decir, una acción (3) que debe detenerse en el mundo corporal de la segunda parte de la frase (4).

Por otro lado, también se puede plantear otra división de la frase, separando la acción del sujeto:

$\overbrace{\text{whose spring of tears}}^{(4)} \quad \underbrace{\text{doth stop}}_{(5)} \quad || \quad \underbrace{\text{my vitall}}_{(6)} \quad \underbrace{\text{breath}}_{(7)} \quad \underbrace{\hspace{2em}}_{(8)}$
 $\underbrace{\hspace{2em}}_{(8)} \quad \underbrace{\hspace{2em}}_{(6)} = (14) \blacktriangleright (5)$

que nos muestra un proceso dinámico realizado en cuatro etapas graduales (5, 6, 7, 8): el de detener al mundo, lo cual permite completar un ciclo de renacimiento o de nuevo principio (8) y que actúa específicamente sobre el hombre (5). Los números pertenecientes a las letras se pueden interpretar en el sentido de que las lagrimas, como mediadoras y agentes del proceso, sirven para detener el aliento terrenal, la conciencia del mundo, y devienen como un mecanismo de gnosis/conocimiento y reflexión, dejando de ser sólo un lamento por la condición del alma encerrada en el cuerpo. Al ser la lágrima un emblema intrínsecamente musical, la música misma resulta ser una vía de conocimiento.⁷⁰ Sumando el número de la lágrima (4) con el del contexto de esta sección (6) el resultado, una vez más, apunta hacia la reunificación con el origen (10 > 1).

La lachrima como emblema musical aparece en tres ocasiones en esta pieza: primero en el cantus (compases 9-10), entre las secciones que corresponden a “*and close up*” (3), donde se inicia, y “*these my*” (2), donde

⁷⁰ Walker 1958 señala que, de acuerdo con Ficino, “through music man is capable of achieving a state of mystical union with the spiritus mundi or divine spirit that animates the universe”, citado en Headlam Wells 1985: 518.

finaliza: lo cual se puede entender como el inicio de la acción (3) de separación (2). Es notable que estas secciones se refieren de nuevo a un proceso de desprendimiento de las funciones corporales, el primero manifestando la acción de una fuerza creativa (3) que efectúa una acción de cerrar (“*close up*”) actuando sobre el concepto de posesión (“*my*”), es decir, que su función es la de anular el sentimiento de individualidad en el ámbito terrenal (4) y la lagrima es precisamente el mediador entre el agente y el sujeto. Esta lágrima parte del punto más alto de un hexacordio duro, en el contexto de una armonía del cuarto grado – que en esta obra se relaciona directamente con el proceso mismo (mediando entre la tónica y el quinto grado), para desembocar en una armonía de quinto grado, del espíritu.⁷¹ La cuarta sección musical es la más breve: consta solamente de dos palabras (“*these my*”) y dos sílabas cantadas con cinco notas que parecen aludir a lo ilusorio que puede ser un sentimiento de identidad propia (compases 11-12). La separación inherente a este estado se plantea con las dos letras con que se expresa el posesivo (*my*), una de las formas más claras de referirse al sentimiento de propiedad que sólo puede concebirse en seres separados y autónomos; el concepto se refuerza con el segundo lugar que ocupa *my* en este breve enunciado. La envoltura corporal que encierra al “yo”, implícita en la idea de separación, es indicada por medio de las cuatro notas con que se canta “*these*”, y que llevan directamente al “*my*”; el ámbito terrenal relacionado con el alma disociada de su origen. En otras palabras, el alma prisionera en el ámbito terrenal (el 4 de esta sección) se encuentra separada (2 palabras) de su origen. Esta ruptura se enfatiza con el cuatro entendido como 2², que puede aludir a una primera división, al descender el alma a la tierra, pero puede implicar una segunda separación del alma, en este caso del cuerpo que la mantiene prisionera para poder emprender así el proceso que la llevará a reunirse con el origen, un proceso que se insinúa musicalmente con el uso de la *Lachrima*.

La segunda aparición de la *Lachrima* se encuentra en la sexta sección, donde se alude precisamente al manantial de lágrimas que detienen el aliento, ya discutido antes. La última ocasión en que aparece la lagrima es sumamente importante y reveladora, una circunstancia que no deja de ser significativa precisamente por ser la tercera, con todas las connotaciones de perfección inherentes a este número. Ahora la lagrima se encuentra en la novena sección (“*that living dies*”) que, una vez más, contiene atributos evidentes de perfección. En esta parte encontramos una exclamación

⁷¹ Vid. nota 68.

ternaria (3 palabras) repetida 3 veces que coincide con el 9 de la sección. Este último número, el más perfecto – perfección dentro de la perfección – representa la manifestación divina actuando sobre los tres planos: materia-cuerpo-alma, y se relaciona asimismo con grupos perfectos: los 9 órdenes de ángeles agrupados en 3 grupos de 3 jerarquías, las nueve musas, etc. También es el número de nacimiento a un nuevo estado (9 meses de la gestación), el inicio de un nuevo ciclo de vida-muerte. En este contexto, se muestra como el alma poseída por el sueño accede a otro ciclo de vida-muerte (9), donde, como el texto señala, “*living dies*”; un estado donde, sin abandonar la envoltura carnal alcanza un estado similar al de la muerte, es decir, se acerca a la perfección de su estado original.

La relación entre las triples triadas y el ciclo de nacimiento-muerte se muestra claramente en los Evangelios: tres de los evangelistas mencionan la hora de la pasión de Jesucristo, quien es crucificado en la hora tercia, su agonía se inicia en la sexta y expira en la nona (Mateo 27, 45; Marcos 15, 25; Lucas 23, 44). Por otra parte también es significativo que transcurran tres días antes de la resurrección:

Crucifixión	Inicio de la acción creativa	And close vp
Agonía	Inicio del proceso mismo	whose spring of tears doth stop my vitall breath
Muerte	Muerte y resurrección	that living dies (x3)

El sentido de la “muerte” como muerte de lo corporal y del mundo de los sentidos se indica en el número de letras que contiene la exclamación:

(4) (6) (4) = (14) ► 5: Muerte de los sentidos
that living dies

↓ └─(4)─► Muerte de lo corporal
 ▼

6: vida, creación, alma Perfección en el “vivir muriendo”: la anulación de la vida corporal que lleva a la vida espiritual

En la tercera reiteración de la frase “*that living dies*” se alcanza el clímax melódico de la pieza, donde el contexto armónico sufre asimismo una transformación radical al presentar un acorde de sexto grado alterado para convertirlo en mayor (compás 28); este cambio implica alterar ascendentemente la tercera nota de dicho acorde que es, precisamente, la tónica de la pieza, la nota que normalmente se relaciona con el mundo corporal, el mundo al cual el alma ha caído. En otras palabras, al llegar a este punto, se ejerce una acción (la tercera nota del acorde) sobre el mundo (la tónica) que literalmente desaparece y el nivel ordinario de conciencia deja de existir mientras el centro de equilibrio asciende a un nivel superior. En este clímax melódico de la canción, el alma finalmente alcanza el estado de conocimiento y comprende, muere para perder su identidad separada y retornar a la unidad. Esta muerte y éxtasis aparece cuando, al alcanzar la nota más alta –no solamente del hexacordio sino de toda la pieza– el cantus pronuncia el tercer “*dies*”. En este punto el bajo concluye el canto de una lachrima auténtica, la última de la canción, indicando que su función se mantiene incluso hasta el final del proceso.

“Ahora bien, en el momento en que se toca a lo Uno no se debe ni se puede decir nada de él; sólo más tarde nos es posible razonar sobre él. Se debe creer que se le ha visto cuando una luz repentina nos ilumina el alma, porque esta luz viene de El, es El mismo. [...] El verdadero fin del alma es estar en contacto con esta luz; es ver esta luz al resplandor de ella misma, sin el recurso de otra luz extraña; es ver este principio con cuya ayuda ve. En efecto, debe contemplar el principio por el cual está iluminada, al modo como se contempla el sol solamente por su propia luz, Pero ¿cómo llegar allí? Suprimiendo todas las cosas.”⁷²

E) Conclusiones

La experiencia disponible sugiere que Dowland tuvo conocimiento de las ideas manejadas en ciertos círculos intelectuales interesados en el estudio de las doctrinas neoplatónicas, propagadas, entre otros intelectuales, por Ficino, Della Mirandola, Agrippa, Giorgio y Dee. Entre esas doctrinas sobresale la que relaciona al número y a la música como elementos

⁷² Plotino 1925: 447.

organizadores del cosmos, así como el considerarlos como herramientas para profundizar en su significado. El número deviene para estos artistas como un factor para organizar –a imitación del Creador– las propias obras y dotarlas de un contenido trascendental. Dowland no parece ajeno a este movimiento y sus obras son susceptibles de ser analizadas por medio de procedimientos numerológicos obteniendo resultados de gran consistencia y significación. Entre los elementos usados por Dowland, sobresale su emblema personal, la *lachrima*, que presenta varios niveles de significado, desde la insinuación simple del lamento, pasando por la onomatopeya del sollozo y la exégesis neoplatónica como el lamento del alma por la separación de su origen. Estos dos primeros niveles de análisis no develan el significado más profundo, metafísico, que contiene este emblema. Se puede postular, a partir de la evidencia proporcionada por “*Come heauy sleepe*”, la existencia de por lo menos otros tres niveles. Las características y significados de cada uno de estos niveles se pueden resumir de la siguiente manera:

1. Motivo de 4a descendente que lleva de la “tónica” a la “dominante”, dotado de un ritmo particular y distintivo, en el marco de una escala menor que no corresponde a ninguno de los modos tradicionales y asociada con textos referentes a las lágrimas y al llorar.
2. Motivo de 4a descendente que parte del punto más alto del hexacordio y cuyo ritmo sugiere el proceso de formación y caída de una lagrima: se puede interpretar como un lamento del alma por su descenso al mundo material (4) según los principios neoplatónicos.
3. De acuerdo con los atributos asignados a los números, la interpretación anterior no es completamente satisfactoria, ya que el motivo parte de la sexta nota del hexacordio para descender a la tercera, es decir que parte del número del alma y de la mente (6) para caer al número de lo sagrado y de lo divino (3), una patente contradicción. En este caso resulta más satisfactorio interpretarla como el hombre que se sumerge en sí mismo en busca de su propia divinidad. En términos de la armonía implícita en este motivo, la interpretación confirma el planteamiento propuesto, en el sentido de que se trata de una búsqueda interna, ya que lleva de la armonía de la tónica –el mundo– a la dominante –el espíritu: un movimiento de lo corporal hacia lo espiritual.

4. Es factible reinterpretar el (4) con el cual la lágrima se asocia generalmente. Si bien el cuatro se considera tradicionalmente como el número de la materia, también tiene un significado más profundo y fundamental como el generador del tetraktys sagrado de los pitagóricos, el cual conduce al diez a través del cuatro por medio de la suma de cuatro números en cuatro niveles, es decir, el retorno a la unidad que, de acuerdo con los pasos anteriores, se encuentra dentro del hombre mismo (1+2+3+4):⁷³

* * *

A estas consideraciones habría que añadir que, según Plotino, el alma condenada a vivir encerrada en un cuerpo durante su caída desde el entorno divino hasta la tierra cruzaba cuatro regiones celestes:⁷⁴ un proceso que muy bien podría justificar la segunda interpretación expuesta arriba. Sin embargo, de acuerdo con los principios neoplatónicos planteados por Ficino, existían cuatro tipos diferentes de furor divino: amatorio, poético, religioso y profético, los cuales se producían en el momento en que el alma atravesaba en sentido inverso cada región del cielo:

“El primer furor modera lo desacorde y disonante. El segundo convierte las cosas moderadas desde sus partes en un todo. El tercero, en un todo por encima de las partes. El cuarto conduce al Uno, que está por encima de la esencia de todo.”⁷⁵

En consecuencia, el postulado de Ficino: “puesto que el alma desciende por los cuatro grados, es necesario que por cuatro ascienda”,⁷⁶ es perfectamente congruente y describe a la perfección la función de la lágrima en un contexto cuaternario. El emblema se revela rico en significación y nos describe tanto el lamento del alma por la caída, como el

⁷³ Headlam Wells 1981: 39, menciona que: “*the tetrad is the principle upon which depends the concord and harmony of the cosmos*”; Butler 1970: 9 señala que el tetraktis se trataba “*as a key to the understanding of the whole of life*”. Para más información sobre el tetraktis, *vid.* Heninger 1961 y Apatow “The Tetraktys”.

⁷⁴ Ficino 1993: LVII.

⁷⁵ M. Ficino, *De amore*, VII, 14. Citado en Ficino 1993: LVIII.

⁷⁶ *Ibid.*

proceso de reunificación con la unidad; tanto la causa del sufrimiento como el proceso para superarlo, así como el resultado final de dicho proceso: el encuentro de lo divino dentro de la persona misma en un estado de gnosis o de iluminación. No resulta sorprendente, en vista de estas consideraciones, que Dowland la hubiera adoptado como su emblema personal, quizá simbolizando sus propias inquietudes y su visión de la música como un factor de crecimiento espiritual.⁷⁷

“Así, después de haberse liberado de todas las cosas exteriores, el alma se volverá hacia lo más íntimo que hay en ella; y no se dejará atraer por ninguno de los objetos que la rodean; ignorará todas las cosas, primero por el efecto mismo el estado en el cual habrá de encontrarse y luego por la ausencia de toda concepción de formas; ni siquiera sabrá que se ocupa en la contemplación de lo *Uno* y que le está unida; entonces, cuando haya permanecido suficientemente con él, vendrá a revelar a los demás, si puede, este comercio celeste.”⁷⁸

⁷⁷ El escéptico puede plantear la pregunta: ¿Es natural el proceso intelectual? La respuesta es afirmativa. Cuando nos comunicamos empleamos el proceso continuamente. En una comunicación significativa se debe concentrar en el tema en cuestión. Entre más concentrado es este foco se obtiene más discernimiento, dado que se está más inmerso en la idea o sentimiento. Entre más importe, se tiene más cuidado, se es más preciso, más ritualista, más simbólico para dotar al interés con identificadores universales –símbolos– significado. La expresión se vuelve fundamentalmente más universal debido a que es más personal en este sentido más profundo, elaborado, enriquecido. Así, la definición de música del filósofo Leibnitz parece una conclusión adecuada: ‘la música es un ejercicio secreto de aritmética que realiza el alma, inconsciente del acto de estar contando’ (*The Skeptic may raise the question: Is the intellectual process a natural one? The answer is affirmative. When we communicate, we employ the process continually. In meaningful communication, you must concentrate on the subject at hand. The greater this concentrated focus, the more insight you gain, since you are further immersed in your idea or feeling: The more you care, the more careful you are, the more precise, the more ritualistic, the more symbolic to endow your care with universal identifiers – symbols – meaning. Your expression becomes fundamentally more universal because it is more personal in this deepened, elaborated, enriched sense. Thus the philosopher Leibnitz's definition of music seems a fitting conclusion.: “Music is a secret exercise in arithmetic of the soul, unaware of its act of counting), Gaulddin & Benson 1985: 181.*

⁷⁸ Plotino 1925, p. 440.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

A) Fuentes primarias

BARLEY, William

1596 *A New Booke of Tabliture*, Londres: “At his shop in Gratiuous street”.

BONGO, Pietro

1585 *Numerorum significationis*, Bergamo: Typis C. Venturae.

DOWLAND, John

1597 *The First Booke of Songs or Ayres of Foure Parts with Tableture for the Lute*, Londres: Humfrey Lownes.

1600 *The Second Booke of Songs or Ayres of 2. 4 and 5 parts: with Tableture for the Lute or Orpherian with the Violl de Gamba*, Londres: Thomas East.

DOWLAND, John (cont.)

1604 *Lachrimae, or Seven Teares Figured in Seven Passionate Pavans, with Diverse other Pavans, Galiards and Almans, Set Forth for the Lute, Viols or Violons, in Five Parts*, Londres: John Windet.

FICINO, Marsilio

1975 *The Letters of Marsilio Ficino*, translated from the Latin by members of the language department of the School of Economic Science, Londres: Shepheard-Walwyn.

1993 *Sobre el furor divino y otros textos*, selección de textos, introducción y notas de Pedro Azara, traducción de Juan Maluquer y Jaime Sainz, Barcelona: Anthropos.

FLUDD, Robert

1979 *Escritos sobre música*, traducción y notas de Luis Robledo, Madrid: Editora Nacional.

GIORGIO ZORZI, Francesco

1545 *De harmonia mundi totius cantica tria. Cum indice eorum, quae*

inter legendum adnotatu digna visa fuere, nunc recens addito,
Paris: Andreas Berthelin.

HOLBORNE, Anthony

1599 *Pavans, Galliards, Almains, and Other Short Aeirs*, Londres:
William Barley.

1967 *The Complete Works, Music for Lute & Bandora*, editado por
Masakata Kanazawa, Cambridge: Mass.: Harvard University
Press (Harvard Publications in Music 1).

IAMBLICO

1998 *Theologumena Aritmeticae Pb*, Michigan: University of Michigan
Press (Bibliotheca Scriptorium Graecorum et Romanorum
Teubneriana).

INGPEN, William

1624 *The Secrets of Numbers; According to Theological,*
Arithmetical, Geometricall and Harmonicall Computation,
Londres: John Parker.

MACROBIO, Aurelio Ambrosio Teodosio

1970 *Commentarii in Somnium Scipionis*, editado por James. Willis,
Leipzig: Teubner (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et
Romanorum Teubneriana).

PLATÓN

1921 *Diálogos*, 3 vols, México: UNAM.

PLOTINO

1925 *Selección de las Eneadas*, México: UNAM.

SHAKESPEARE, William

2002 *The Complete Sonnets and Poems*, editado por Colin Burrow,
Oxford: OUP (Oxford's World Classics).

WALKINGTON, Thomas

1664 *Optick Glass of Humors r the Touchstone of a Golden*
Temperature, Londres: For Dawson.

B) Fuentes secundarias

BOYD, Malcom

2000 *Bach*, tercera edición, Oxford - Nueva York, (The Master Musicians).

BRITTON, Piers

2003 “‘Mio malinconico, o vero ... mio pazzo’: Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artist's Melancholy in Sixteenth-Century Italy”, *The Sixteenth Century Journal*, vol. 34, no. 3, otoño, pp. 653-675.

BUTLER, Christopher

1970 *Number Symbolism*, Nueva York: Barnes & Noble.

CHAFE, Eric Thomas

2000 *Analizing Bach Cantatas*, USA: OUP

CORNFORD, F. M.

1922 “Mysticism and Science in the Pythagorean Tradition”, *The Classical Quarterly*, vol. 16, no. 3/4, pp. 137-150.

FERGUSON, Kitty

2008 *The Music of Pythagoras*, Nueva York: Walker and Company.

FOWLER, Alastair

1962 “Numerical Composition in the Faerie Queene”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 25, no3/4, pp. 199-239.

1964 *Spenser and the Numbers of Time*, Londres: Barnes and Noble.

1970 *Triumphal Forms: Structural Patterns in Elizabethan Poetry*, Cambridge: CUP.

FRANKEL, Stuart

1999 “Phonology. Verse Metric and Music”, tesis doctoral inédita, New York University.

GALE, Michael & Tim CRAWFORD

2004 “John Dowland's 'Lachrimae' at Home and Abroad”, *Lute Society Journal*, vol. 44, pp.1-34.

GAULDIN, Robert & Warren BENSON

- 1985 "Structure and Numerology in Strawinsky's In Memoriam Dylan Thomas", *Perspectives of New Music*, vol. 23, no. 2, primavera-verano, pp. 16-181.

GIBSON, Walter

- 1969 *Persona: A Style Study for Readers and Writers*, Nueva York: Random.

GODWIN, Christopher

- 1992 *The Harmony of the Spheres: The Pythagorean Tradition in Music*, Rochester, Vermont: Inner Traditions.

HEADLAM WELLS, Robin

- 1981 "Number Symbolism in the Renaissance Lute Rose", *Early Music*, vol. 9, no. 1, enero, pp. 32-42.
- 1984 "The Ladder of Love: Verbal and Musical Rhetoric in the Elizabethan Lute-Song", *Early Music*, vol. 12, no. 2, mayo, pp. 173-189.
- 1985 "John Dowland and Elizabethan Melancholy", *Early Music*, 13, pp. 514-528.

HENINGER, S. K.

- 1961 "Some Renaissance Versions of the Pythagorean Tetrad", *Studies in the Renaissance*, Vol. 8, pp. 7-35.

HENNING, Rudolf

- 1974 "A Possible Source of Lachrimae?", *Lute Society Journal*, vol. 16, pp. 65-67.

HOLMAN, Peter

- 1999 *Dowland: Lachrimae*, Cambridge: CUP.

HUMPHREYS, David

- 1983 *The Esoteric Nature of Bach's Clavierübung III*, Cardiff: Cardiff University Press.

JAMES, Jamie

1993 *The Music of the Spheres. Music, Science, and the Natural Order of the Universe*, Nueva York: Copernicus.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin PANOFSKY y Fritz SAXL

1964 *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Londres: Nelson.

LANG, Paul Henry

1985 "Bach: 300 Years On", *The Musical Times*, vol. 126, no. 1705, Bach Tercentenary Issue, Marzo, pp. 140-148.

LAWSON, Lesley

2008 *Out of the Shadows. The Life of Lucy, Countess of Bedford*, Nueva York: Hambledon Continuum.

LE MÉE, Jean

2001 *Ad Quatratum Construction and Study of the Regular Polyhedra*, Nueva York: The Louis and Jeanette Brooks Engineering Design Center (Studies in the Design Process and Design Education, Series A, no. 8).

LEÓN TELLO, Francisco José

1962 *Estudios de historia de la teoría musical*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

LÖSSL, Josef

1994 "The One (*unum*) – A Guiding Concept in *De uera religione*. An Outline of the Text and the History of its Interpretation", *Revue des Études Augustiniennes*, vol. 40, pp. 79-103.

LYONS, Bridget Gellert

1971 *Voices of melancholy; studies in literary treatments of melancholy in Renaissance England*, Londres: Routledge & Kegan Paul.

MANNING, Rosemary J.

- 1944 "Lachrymae: A Study of Dowland", *Music & Letters*, vol. 25, no. 1, pp. 45-53.

MAURER, Margaret

- 1980 "The Real Presence of Lucy Russell, Countess of Bedford, and the Terms of John Donne's 'Honour is So Sublime Perfection'", *ELH*, vol. 47, no. 2, verano, pp. 205-234.

MELAMED, Daniel & Michal MARISSSEN

- 1998 *An Introduction to Bach Studies*, Nueva York: OUP.

MELLERS, Wilfried

- 1953 "La Melancolie au début duXVII^e siècle et le Madrigal Anglais", en *Musique et Poésie au XVI^e siècle*, Paris: CNRS, pp. 153-165.
1980 *Bach and the Dance of God*, Londres: Faber.

PINTO, David

- 1997 "Dowland's Tears: aspects of Lachrimae", *Lute Society Journal*, vol. 37, pp. 44-75.
2002 "Dowland's True Tears", *Lute Society Journal*, vol. 42, pp. 1-26.

POULTON, Diana

- 1982 *John Dowland*, segunda edición revisada, Londres: Faber and Faber.

ROOLEY, Anthony

- 1983 "New Light on Dowland's Songs of Darkness", *Early Music*, vol. 11, no. 1, pp. 6-21.
1990 *Performance. Revealing the Orpheus Within*, Worcester: Element Books.

SADOSKI, Mark

- 1992 "Imagination, Cognition and Persona", *Rhetoric Review*, vol. 10, no. 2, primavera, pp. 266-278.

SPINK, Ian

2000 *Henry Lawes. Cavalier Songwriter*, Oxford: OUP (Oxford Monographs on Music).

TATLOW, Ruth

1991 *Bach and the Riddle of the Number Alphabet*, Cambridge: CUP.

VEGA, María José

2005 “Música y furor poético en el renacimiento: la fantasía de los orígenes”, en *Res Publica Litterarum*, vol. 2, no. 9, pp. 1-25.

VOSS, Angela

1992 “The Natural Magic of Marsilio Ficino”, *Historical Dance*, vol. 3, no. 1, pp. 25-30.

WALKER, Daniel Pickering

1958 *Spiritual and Demonic Magic, from Ficino to Campanella*, Londres: Warburg Institute.

YATES, Frances

1982 *La filosofía oculta en la época isabelina*, traducción de Roberto Gómez Ciriza, México, FCE (Colección Popular 232).

C) Recursos electrónicos

APATOW, Robert. “The Tetraktys”, en:

<http://users.ucom.net/~vegan/tetratkys.htm> Diciembre 19, 2008

ARIKHA, Noga. “Melancholia and Humoural Passions in Early Modernity”, en:

www.passionsandtempers.com/v1/files/Melancholia_and.doc (Octubre 23, 2009)

CASIODORO, “*Intitutiones Musicae*”, publicado en el Thesaurus Musicarum Latinarum, en:
http://www.chmtl.indiana.edu/tml/6th-8th/CASINS_TEXT.html (Octubre 23, 2009)

DEE, John. “The Mathematicall Praeface to the Elements of Geometrie of Euclid of Megara (1570)”, en:
<http://math.dartmouth.edu/~matc/Readers/renaissance.astro/2.1.Praeface.html> (Marzo 24, 2009)

DEE, John. “The Mathematicall Praeface to the Elements of Geometrie of Euclid of Megara (1570)”, en:
http://www.chmtl.indiana.edu/tme/16th/DEEPRE_TEXT.html (Marzo 24, 2009)

GALE, Michael & Tim CRAWFORD. “John Dowland's 'Lachrimae' in its Continental Context”, en:
http://images.google.com.mx/imgres?imgurl=http://www.doc.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ECOLMtest/IMSweb/DowlandSignature.gif&imgrefurl=http://www.doc.gold.ac.uk/~mas01tc/web/ECOLMtest/IMSweb/Dow2wd95REV.htm&usq=__eiYzp2-yMfmF0uiOdli0UCpMaJg=&h=565&w=429&sz=55&hl=es&start=135&um=1&tbnid=H42YzG2SEA773M:&tbnh=134&tbnw=102&prev=/images%3Fq%3D%2522John%2BDowland%2522%2B%2522John%2BDowland%2522%26ndsp%3D20%26hl%3Des%26lr%3D%26sa%3DN%26as_qdr%3Dall%26start%3D120%26um%3D1 (Octubre 24, 2009)

PERLOW, Ken. “The Image of Melancholy and the Evolution of Baroque Idiom”, en:
<http://vdgsa.org/hermes/image.html> (Octubre 24, 2009)

VOSS, Angela. “The Music of the Spheres – Ficino and Renaissance Harmonia”, en:
www.rvrcd.com/.../The%20Music%20of%20the%20Spheres.pdf (Octubre 26, 2009)

VOSS, Angela. “Orpheus redivivus: The Musical Magic of Marsilio

Ficino”, en:
www.rvrcd.com/essays/Orpheus%20redivivus.pdf (Octubre 24, 2009)

WARSAWSKY, Jean-Marc. “Bibliographie musicale de Cassiodore”, en:
[http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Cassiodore--
Bibliographie musicale de Cassiodore par Jean-Marc Warszawski](http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Cassiodore--Bibliographie_musicale_de_Cassiodore_par_Jean-Marc_Warszawski)
(Octubre 26, 2009)

YATES, Frances. “Chapman and Dürer on Inspired Melancholy”,
University of Rochester Library Bulletin, vol. 34, 1981,
reproducido en:
<http://www.lib.rochester.edu/index.cfm?PAGE=3566> (Octubre 24, 2009)

* * *

Antonio Corona Alcalde, nacido en la ciudad de México, estudió la carrera de guitarra en la Escuela Nacional de Música de la UNAM bajo la dirección del maestro Guillermo Flores Méndez. Posteriormente se especializó en el laud en el Early Music Centre de Londres, obtuvo el Associateship de la Royal School of Music y más tarde el grado de doctor (Ph.D.) en musicología histórica en la facultad de música de King’s College de la Universidad de Londres. Ha ofrecido conciertos y conferencias en diversos foros de México, Europa y Latinoamérica y ha fungido como jefe del departamento de investigación de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, subdirector del Centro de Investigación, Documentación e Información Musical del Instituto Nacional de Bellas Artes y actualmente se desempeña como Coordinador del Posgrado en Música de la UNAM. Su trabajo aparece en revistas especializadas de Inglaterra, Francia, España, Estados Unidos y México.

SCELSI EN LA CORRIENTE CONVENCIONAL. UNA CONSIDERACIÓN ACERCA DE SU *TRIO À CORDES*

EDWARD GREEN

(Este artículo es una versión traducida y abreviada de una charla originalmente dada en inglés para la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina Santa María de Los Buenos Aires el 24 de abril de 2007)

Resumen

Partiendo del estudio del *Trío à Cordes* de Giacinto Scelsi el autor intenta demostrar cómo, contrariamente a lo que generalmente se afirma, dicho compositor se encuentra profundamente enraizado en la tradición musical occidental. Para ello se lo vincula con el realismo estético y el significado filosófico y musical del concepto de los opuestos.

Palabras clave: trío - tradición - Scelsi - Beethoven - Realismo Estético.

Abstract

Taking the *Trío à Cordes* by Giacinto Scelsi as a starting point, the author tries to demonstrate how the composer finds himself deeply enrooted in western musical tradition, as opposed to what is generally believed. For this purpose he is linked to aesthetic realism and the philosophical and musical significance of the conception of the opposites.

Key words: trio - tradition - Scelsi - Beethoven - Aesthetic Realism.

* * *

La mayoría de los críticos que han escrito sobre Giacinto Scelsi (1905-1988), el radical compositor modernista italiano, lo ven como alguien que se ha desligado de la práctica de la música occidental. Yo no lo creo, y

en esta charla trataré de explicar el por qué. Mi enfoque se centralizará sobre su *Trío à Cordes*, de 1958, comparándolo con formas musicales presentes en Beethoven. Sorprendentemente, hay muchas similitudes.

Éste es el comienzo del Trío de Scelsi:

The image shows the beginning of Scelsi's *Trío à Cordes*. It consists of three staves: Violín (Violin), Viola, and Violoncello (Cello). The tempo is marked as quarter note = 63. The Violín part starts with a long, sustained note, marked *ppp*, and includes instructions for *pizz.* and *arco*. The Viola part starts with a long, sustained note, marked *pp*, and includes instructions for *TAST 4+ g*, *pizz.*, and *arco IVc.*. The Violoncello part starts with a long, sustained note, marked *pp*, and includes instructions for *Ilc.* and *arco IVc.*. The score includes various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *f*, as well as performance instructions like *mor.* and *quasi f*.

© Editions Salabert, Paris 1990

Resulta fácil entender por qué la mayoría de los oyentes piensan que este comienzo está muy lejos de la corriente convencional. Una sola, zumbante, palpitante nota, con muchos matices microtonales, se extiende por un largo tiempo. Ésta no es la visión musical de Haydn, ni tampoco la de Schönberg; y, a primera vista, parece no tener nada que ver con la música de Beethoven.

No hay duda de que la música de Scelsi es radical. Pero debemos recordar que la palabra “radical” tiene dos significados muy diferentes. Un significado es “revolucionario”, que trastorna la manera en la que las cosas son hechas. El otro significado - que viene directamente de la etimología latina de la palabra “radicitus” - es, paradójicamente, profundamente conservador. En este sentido, radical quiere decir que proviene de la “raíz” de las cosas: ser innovador, pero insistiendo en permanecer dentro del sentido original de algo.

¿Es Scelsi radical de esta segunda forma? Sí, ya que sus composiciones nos formulan, más que las de ningún compositor que yo conozca, esta pregunta: ¿qué es lo central de la música? ¿Cuál es la “raíz” que sostiene su vida?

La música y la filosofía

Para entender la música de Scelsi, por tanto, tenemos que formularnos preguntas filosóficas. Una de ellas concierne al meollo de la ontología y también de la epistemología: ¿qué es un objeto, una cosa? ¿Es un árbol sin hojas en invierno el mismo árbol que está repleto de hojas en el verano? El sentido común dice que sí; que aunque luce diferente, es el mismo árbol. Pero si el árbol fuese reducido a pulpa y fuese presentado como una hoja de papel, muy pocos pensarían en ese momento en un "árbol".

Éste es el clásico problema filosófico de la Esencia y el Accidente. Los antiguos filósofos griegos, que representan el comienzo de lo que consideramos la cultura Occidental, debatieron este tema apasionadamente. Consideremos a Parménides y a Heráclito. Parménides creía que el cambio era una ilusión. Para Heráclito la estabilidad era, fundamentalmente, una ilusión. El primero dijo, en efecto, "Nada cambia". El segundo, "Todo es cambio". Estos dos hombres, en polos opuestos, tratando de entender la realidad, han afectado la historia del pensamiento occidental, y por siglos se han entablado discusiones tendientes a encontrar una manera de reconciliar estas dos posiciones.

La historia intelectual ha sido electrizante e intensa. Y de la misma forma en que la electricidad fluye de polos opuestos contrastantes, espero demostrar en este ensayo que desde un punto de vista intelectual, la energía de la música "chispea" con la presencia de opuestos.

Ideas filosóficas, especialmente esas que lidian con cuestiones portentosas como el Ser y el Cambio, aparentan ser abstractas y separadas de las cuestiones cotidianas, pero no es así. Si prestamos atención, podremos darnos cuenta de que, cuando la gente se queja, sus argumentos se relacionan con estas cuestiones. Una persona puede decir, "No se puede confiar en nada; todo cambia". Pero esa misma persona puede afirmar una semana más tarde, "Todo es tan aburrido; nada excitante ocurre".

Parece que la idea de Parménides, por sí sola, no satisface; pero tampoco la de Heráclito. ¿Qué tiene la música que ver con esto, y en particular la música de Scelsi? ¡Todo!

El Realismo Estético

Aprendí del gran filósofo norteamericano Eli Siegel (1902-1978),

con quien tuve el honor de estudiar, que la única cosa que satisface la mente humana es la unidad de opuestos. Siegel además mostró (y esta fue una de las grandes contribuciones que brindó a la filosofía del mundo) que la unidad de opuestos es la estructura del arte—de cualquier siglo, de cualquier cultura, en cualquier medio. "El mundo, el arte, y el ser humano se explican uno al otro"; enseñando dentro de este principio central de su filosofía, el Realismo Estético, "cada uno es la unidad estética de opuestos".¹

Esto explica por qué la belleza satisface tanto a una persona cuando la entiende. La belleza personifica el buen sentido que queremos para nuestras vidas y también señala el hecho de que la estructura permanente, duradera, de la realidad, nos puede gustar honestamente porque es semejante al arte: la unidad de opuestos.

Consideremos los opuestos Estabilidad y Cambio. Ellos son la clave de la estructura y el significado de la música, así como de la felicidad de cada persona. Todos nos formulamos la pregunta: ¿Cuánto puedo cambiar y todavía ser yo mismo? Es la pregunta que encara una persona cuando piensa en el matrimonio. Es también la pregunta que las personas se formulan sobre la educación: si voy a la escuela, ¿seguiré siendo yo? La educación cambia a las personas y hay quienes se resisten ser educados ya que no quieren conocer nuevas ideas que los hagan cambiar de parecer. Toman esta situación como un insulto. (Algunas de estas personas son muy conocidas en el mundo de la política).

En sus formas más intensas, los opuestos Estabilidad y Cambio tienen que ver con la pregunta de la vida y la muerte. Una persona puede preguntarse "¿Soy todavía yo mismo si no tengo vida en sentido biológico?" De modo que cómo cambiar y ser el mismo, es un asunto filosófico, un asunto musical y un asunto muy personal: cómo ser diferente de cómo éramos y aún mantener nuestra integridad.

Desde una perspectiva musical, es lo que Scelsi profunda, y creativamente, consideraba. En la música, la cuestión de "la Esencia y el Accidente" toma esta forma: ¿Qué es un objeto sónico? ¿Qué es una nota?

¹ Green E., "A Note of Two Conceptions of Aesthetic Realism." *British Journal of Aesthetics*, Vol. 45/4. (Octubre 2005), pág. 439.

Los opuestos y el significado de la nota musical

La respuesta a las preguntas precedentes quizás no sea tan obvia como uno cree. Por ejemplo, en la Europa medieval, ciertos neumas requerían que un cantante crease un patrón de sonido vocal que ahora sería considerado como varias "notas" distintas. Pero el mismo patrón de sonido oído hace 1000 años, seguramente era percibido como un solo "objeto sónico" —y es por eso que se anotaba como un solo neuma. Éste no es sólo un asunto del pasado. El gran saxofonista del jazz Johnny Hodges ha deleitado millares de personas en la era del "swing". Sus hermosos y lentos *glissandi* están al borde de la multiplicidad y la unidad, de la estabilidad y el cambio. ¿Oímos una nota o varias notas? ¡Quién sabe!

Scelsi, con más valor que cualquier otro compositor académico europeo moderno, confrontó estas cuestiones filosóficas. Pensemos nuevamente en los 14 compases que comienzan su Trío. Desde un punto de vista, es sólo "una nota" —un sólo objeto sónico que probablemente describiríamos como un "*Si bemol* en octava". Desde esta perspectiva, sus múltiples matices microtonales serían sólo variaciones "de superficie", de la misma forma en que consideraríamos que un objeto visual es el mismo mientras que al girar en el espacio en su superficie se percibe sombra o luz.

Pero ¿es ésta la única perspectiva válida? No. Es igualmente posible (e igualmente exacto) percibir la apertura del Trío como una rica y compleja colección de muchos objetos musicales distintos. De hecho, la notación de Scelsi apunta en esa dirección.

Consideremos la parte de la viola en el compás 2. En la notación tradicional no habría necesidad de escribir este pasaje como tres notas separadas. Pero Scelsi quiere que oigamos el segundo tiempo como un objeto separado, que no sea confundido con lo que sucede en los tiempos primero y tercero. ¿Por qué? Porque esos otros *Sib* tienen un dinamismo "fijo"; este *Sib* en el segundo tiempo tiene un dinamismo "cambiante". Para Scelsi, esto lo vuelve una nota completamente diferente. Y cuando se examina la partitura, se observan cambios en el *vibrato*, cambios en el *sul tasto* versus "ordinario", considerados por Scelsi como objetos sónicos separados: notas nuevas y separadas.

Ahora consideremos a Beethoven y veamos la asombrosa notación que utilizó para el tema de la fuga del Opus 133. En vez de colocar negras, Beethoven liga dos corcheas; es una notación muy, muy excepcional:

Esta última oración apunta claramente hacia la naturaleza "estética" del ser humano: de la misma forma que un artista tiene la materia que organiza, le da forma, y arregla para obtener la mayor belleza e impacto emocional, así nuestro trabajo, como personas, es encontrar un método de organizar la diversidad que existe en nosotros mismos, en nombre de nuestra integridad. La cuestión de la unidad y la multiplicidad, el Realismo Estético, une la filosofía, el arte, y la misma vida.

¿Cómo empieza el Trío de Scelsi?

Al continuar con la conexión Beethoven - Scelsi, consideremos otra vez cómo empieza el *Trío à Cordes*. Después de una negra decorativa en *glissando* en la viola, tenemos un *Sib* que se sostiene.— la *Grosse Fuge*, por supuesto, está también en *Sib* —, crece, y entonces, de una manera callada, estalla por el efecto de percusión de un *pizzicato* de violín.

Ese es el modelo, y Scelsi continúa repitiendo el patrón (con variaciones) varias veces. Las frases que siguen a esa frase inicial empiezan, igualmente, con un *Sib* (en unísono u octava), continúan con un *crescendo*, y terminan en el punto culminante de ese *crescendo*, con una nueva textura musical. Ésta es música muy de vanguardia, pero el procedimiento está enteramente de acuerdo con el método occidental convencional: primero se presenta un motivo básico, y luego se lo varía.

Beethoven hace algo muy semejante en el inicio de su obertura *Coriolano*, la cual, también tiene una serie de fragmentos que comienzan con una unidad sónica y son seguidas por un *crescendo*; luego alcanzan una textura que de pronto es diferente—en este caso, los acordes súbitos. Beethoven, por supuesto, es estentóreo, donde Scelsi es más callado.

The image shows a musical score for strings, likely from Scelsi's *Trío à Cordes*. It features two staves: a treble clef staff for the violin and a bass clef staff for the cello and double bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score begins with a *ff* (fortissimo) dynamic marking. A *glissando* is indicated in the violin part. The music consists of sustained notes in the lower register, with a *crescendo* leading to a *tutti* section marked with a vertical line and the word "Tutti". The *ff* dynamic is repeated in parentheses in the violin part. The score ends with "[etc.]".

La música de Scelsi, la música asiática, y un toque de Beethoven

Ciertamente no soy el único en pensar que la música de Scelsi es profundamente filosófica. Por ejemplo, Enzo Restagno, escribe de cómo:

“Se debe escuchar y pre-escuchar ese sonido idéntico hasta que uno se sienta seguro de que está lleno de vida, como un cosmos capaz de comunicar un número infinito de acontecimientos.”

Y continúa:

“Los asiáticos han desarrollado esta capacidad meditativa en relación a acontecimientos sónicos, pero aunque nuestra historia es mucho menos contemplativa y mucho más racional, nunca hemos perdido completamente el aspecto cósmico del sonido extraordinario.”³

En esta exposición estoy acentuando la conexión de Scelsi con la tradición musical occidental, pero este compositor también estudió la filosofía oriental, y existen paralelos entre la música asiática y los procedimientos de su música. Por ejemplo, la técnica del *yosong*, - "un sonido ondeando"- es un aspecto de la técnica del *Kayagum* en Corea. En el *yosong*, los músicos toman lo que la mayoría de los occidentales considerarían sonidos diferentes y lo interpretan como un solo acontecimiento sónico. Pero lo opuesto es también verdad; los coreanos probablemente considerarían una nota final sostenida con un *vibrato* como dos objetos musicales distintos e igualmente importantes; en cambio, los occidentales tienden a oír un *vibrato* final meramente como un adorno subsidiario.

Volvamos al Trío de Scelsi, siguiendo donde lo dejamos. Es relevante cuando se trata del significado de esta música fijarnos en el impacto extraño y maravilloso de la única nota que está claramente "fuera" del territorio del sonido central del movimiento: esa misteriosa viola que baja a *Mib* en el compás 15. Está marcado *ppp* —tan callada— pero en un sentido estructural, es la nota más intensa en el movimiento. Como se verá

³ *Notas Lineares*, págs. 19-20. Edición Salabert, 2002.

luego, cuando trate acerca del tercer movimiento de este Trío, este *Mib* será muy significativo en el diseño comprensivo de la composición:

14

Violín
Viola
Violoncello

pp *p* *pp* *ppp* *pp*

IVc. NAT. 4- 4- 4-

© Editions Salabert, Paris 1990

Ahora, haré otra comparación con Beethoven, ya que hay un ejemplo muy famoso de este compositor, donde también un temprano *Mib* perturba calladamente el "equilibrio tonal" de una composición musical y, como el *Mib* de Scelsi, revela gradualmente su significado estructural. Me refiero al *Mib* (escrito enarmónicamente como un *Re#*) que entra en el compás 10 del Concierto para Violín Op 61 de Beethoven. En ambos compositores, la música primeramente acentúa el equilibrio tonal y la tranquilidad y, entonces, se produce un alboroto tonal para arribar a algo más dinámico.

Vientos
Timbales
Vin.

p *p dolce* *cresc.* *sf* *p* *p*

Con Scelsi y Beethoven y, creo yo, con cualquier compositor honesto, las opuestas concepciones del sonido trabajarán simultáneamente - algo representando estabilidad y algo representado cambio, dinamismo - acorde con el principio del Realismo Estético citado anteriormente. Utilicé la palabra "honesto," porque aprendí de Eli Siegel que una persona no puede decir ni la verdad acerca del mundo ni de nuestras propias emociones, si no quiere verlos en términos estéticos: en términos de los opuestos, que son la base de toda experiencia posible; al respecto sostenía: "En la realidad, los opuestos están unidos; el arte muestra esto."⁴

El Centro Estético

Algunos músicos han percibido el significado filosófico de los opuestos en la música y han sido, a su manera, precursores parciales del Realismo Estético. Escribí acerca de esto en el *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, en un artículo titulado: "Donald Francis Tovey, Aesthetic Realism, and the Need for a Philosophic Musicology".⁵ Igor Stravinsky también, en su *Poética de la Música*, indica una manera filosófica de cómo pensar acerca de la música. Allí escribe acerca de cómo los "dos principios que dominan el proceso creador corresponden a los conceptos fundamentales de la variedad y la unidad" —y dice que un compositor debe afirmar ambos principios, denominando a esto "mero sentido común," y la "sabiduría suprema".⁶

¡Sí, eso es, precisamente—ambas cosas—el sentido común y la sabiduría suprema! Ya sea si hablamos acerca del éxito en el arte o en la vida; es la sabiduría de no crear una guerra entre el descanso y el movimiento, la actividad y la calma, la unidad y la diversidad. No preferir uno a otro, sino mostrar su amistad: la amistad de los opuestos.

Lo que Giacinto Scelsi e Igor Stravinsky señalan es el meollo filosófico de la música, del cual depende toda técnica exitosa. Eli Siegel explicó en su ensayo *El Centro Estético* lo que ese centro es: la reunión de la unidad y la variedad, el cambio y la semejanza, el movimiento y el descanso—no sólo como un hecho técnico en la música, sino en todas las

⁴ Cita en libro de Martha Baird, *Two Aesthetic Realism Papers*. (New York: 1971), pág.iii.

⁵ Vol. 36/2 (diciembre 2005), págs. 227-248.

⁶ New York: Random House, 1947, págs. 33-34.

artes. De hecho, en la realidad misma. Escribe:

“Las cosas existen y cambian en el arte. Son así porque la realidad es lo que *es* todo el tiempo y llega a ser diferente todo el tiempo. La esencia de la realidad, como lo demuestra el arte, es lo que ocurre en el Centro Estético, la cosa esencial en el arte. Esto es lo que nos encanta cuando lo vemos en un detalle o en un trabajo grande.”⁷

Como dije anteriormente, Eli Siegel también explicó que el arte y la vida son inseparables en su significado. "Toda belleza," indicó, "es la unión de opuestos, y el unir opuestos es lo estamos tratando de lograr en nosotros mismos". Hizo esta declaración en una conferencia en el 1949 titulada "El Realismo Estético y la Belleza".

Volviendo al Trío de Scelsi, consideremos la partitura más detalladamente. ¿Qué oímos cuando la composición comienza? Primero, un *glissando* rápido en la viola; entonces, el violonchelo y el violín entran, con el violonchelo uniéndose a la viola y el violín una octava más aguda. ¿Es ésta la unidad de opuestos? Sí, porque mientras cada una de estas entradas sostiene nuestra impresión del *Sib*, simultáneamente la cambia. ¿Qué viene luego? El violonchelo tiene un *crescendo* pero no la viola. Repito: algo en el sonido es inmutable mientras otra cosa cambia. Luego el violín se calla, y el *Sib* colapsa de la octava al unísono. Pero ahora es un unísono con un *crescendo* doble, tanto en la viola como en el violonchelo: mientras hay algo viejo, hay también algo nuevo. El Centro Estético descrito por Eli Siegel está en acción. Pronto la viola se retira y sólo queda el violonchelo, pero antes el violín vuelve en unísono (*Sib*). Así, la nota es afirmada al mismo tiempo que cambia, a través de un nuevo timbre sorprendente: el

⁷ *Definition*, Vol. 10 (1962), p. 4. Como Stravinsky, Eli Siegel en el preámbulo de su charla considera el conflicto entre las posiciones filosóficas entre Parménides y Heráclites. Importante también para el entendimiento de Scelsi son estos conceptos del "El Centro Estético" (pág.3): *La música, cambiando en el tiempo, mientras se mueve insiste más y más en la estabilidad, la justificación, la permanencia de lo que comenzó con ella. La armonía es lo que se impone sobre lo diferente y transitorio aquello que los convertirá en coherentes y permanentes. El placer producido por la música puede resumirse en esta exclamación: "Mientras esas notas prosiguen y cambian, algo que yo buscaba está siendo oído por mí". El ritmo es cualquier instancia de cambio e igualdad, percibidos simultáneamente.*

primer uso del *pizzicato* en la pieza.

Todo esto es acerca del Cambio y la Estabilidad; la Diversidad y la Unidad- Y el compás 3 une también estos opuestos. Puede considerarse como una compacta exposición de todo que ha sucedido antes. Aquí encontramos nuevamente el movimiento de un unísono (*Sib*) a una octava, de vuelta al unísono, y otra vez a una octava; otra vez oímos *crescendo* versus *no-crescendo*; otra vez la presencia repentina de un *pizzicato* breve, y de un *glissando* de un cuarto de tono. Otra vez, algo es nuevo y diferente, pero aún nada ha cambiado.

Sería tedioso seguir este análisis microscópico por cada compás de los cuatro movimientos del Trío. Acabo de ejemplificarlo para mostrar qué se puede hacer y que una vez que se hace tal análisis, el resultado es una relación constante del sonido como algo inmutable y cambiante a la vez.

Scelsi, por supuesto, utiliza una materia mínima. Y aquí otra vez podemos pensar en Beethoven—por ejemplo, en su Cuarteto de cuerdas Op. 59 N°1: su segundo movimiento empieza igualmente con un motivo que es simplemente un *Sib* repetido y ritmado.



Mencioné anteriormente que el compás 3 del Trío de Scelsi contiene todos los tipos de acontecimientos que ocurrieron en los compases 1 y 2. Este es un procedimiento muy "clásico", completamente acorde con la corriente principal de la música occidental. Una vez más, busquemos un paralelo con Beethoven. Consideren la Sonata en *Fa* menor Op. 2 N°1. Las ideas armónicas y melódicas de los primeros cuatro compases son re-expresadas inmediatamente en los compases 5 y 6, pero de una forma más compacta.



Scelsi, y el Significado del Ritmo

Hablaré ahora acerca del sentido del ritmo de Scelsi. Una clave para entender el Trío es observar que está compuesto en "ritmos de respiración". En tales ritmos el tiempo no es dividido mecánicamente. Una respiración puede ser dos veces más larga, o veinte veces más larga, con respecto a otra. Conceptualmente, sin embargo, las respiraciones se igualan.

Muchos expertos hablan acerca del "ritmo de respiración" como si sólo existiera en la música oriental. Puede que sea más predominante allí, pero lo tenemos en la cultura occidental también—y no sólo en el canto gregoriano. Por ejemplo, solamente un compositor inexperto presentaría todos sus puntos de cadencia separados exactamente cuatro compases uno del otro; un buen músico variará el punto donde caen las cadencias.

Si consideramos cada "respiración" en Scelsi como un viaje desde un solo sonido no-conflictivo (en este movimiento el *Sib*) hacia uno complejo, conflictivo, más áspero, de múltiple sonidos, seguido por un regreso al *Sib* "puro"—(que correspondería a la teoría tradicional de volver a una pura tríada de tónica o cadencia, o a algún otro punto cadencial definido) —entonces este movimiento de apertura es una sola gran respiración.

Si nuestro punto de partida, sin embargo, es un unísono de *Sib* o una "pura octava de *Sib*," y excluimos esas indicaciones de *vibrato*—porque el *vibrato* cambiará la pureza de la afinación—entonces el movimiento llega a ser una estructura de 7 respiraciones: 7 puntos de cadencia. Y visto de esta segunda manera, el "ritmo de respiración" de este movimiento es realmente bastante dramático: las primeras seis respiraciones ocurren en menos de la mitad de la duración del movimiento; la última respiración, toma los restantes compases: del 29 al 65.

Además, cuando llegamos a la conclusión de este movimiento, oímos—en aumentación—un eco de su apertura: de nuevo la resolución a *Sib*, pero ahora extendida sobre más de siete compases, empezando en el compás 59. (Ver ilustración en página siguiente).

A propósito, terminar con el incremento de una idea anterior es una cosa *muy* de la "corriente convencional". Piensen, por ejemplo, en la *Rapsodia en Blue* de Gershwin.

octava arriba de ese centro *Sib*.⁹ De tal modo que encontramos un aspecto de contracción en el plan de Scelsi, y un aspecto expansivo. En contraste, el segundo movimiento se contrae dramáticamente. Su amplitud es de sólo una octava: *Fa#* a *Fa#*. Y excepto un sólo adorno musical que aparece brevemente, un *Do#*, su escala es también más pequeña que la del primer movimiento, bajando de cinco sonidos contiguos a cuatro: *Fa* ¼ de tono alto, *Fa#*, *Sol* ¼ de tono bajo y *Sol*.

El segundo movimiento comienza de la misma forma que el primero: éste había empezado con un *glissando* de ¼ de tono en un solo instrumento para marcar el "centro tonal". ¡Qué cosa tan tradicional, tan convencional! Es casi como lo utilizado en las misas del Renacimiento y de la Edad Media: un "motivo - cabeza" para unificar sus varios movimientos.

© Editions Salabert, Paris 1990

Después de la contracción y la asimetría del segundo movimiento, el tercer movimiento de Scelsi presenta un nuevo drama sónico. Tiene dos centros tonales. El movimiento empieza enfocándose alrededor de *Si*, y

⁹ No quiero implicar que la cuestión del registro sea estática. Por cierto, hay 23 distintos "registros" a través de este movimiento: compases 1: una altura (*Sib* debajo del *Do* central), 1-14: octava superior, 5-17: ambas octavas, 18-19: octava inferior, 19-23: superior, 23-24: ambas, 25: inferior, 26: ambas, 27: inferior y ambas, 28-29: inferior, 29-32: ambas, 33-35: inferior, 36-37: ambas, 37: inferior, 37-43: ambas, 43-45: inferior, 45-51: superior, 51-53: ambas, 53-54: inferior, 55-58: ambas, 58-64: superior, 65: una altura (*Sib* debajo del *Do* central). Si lo vemos de esta manera emerge una forma "ternaria": la sección central (cc. 23-45) no usa el registro puro de la "octava superior".

concluye con un foco en *Re#*. Y ahora podemos comenzar a apreciar el significado que tenía ese calmo –aunque “perturbador”- *Mib* en el primer movimiento. Insinuaba a este importante *Re#* aquí. Aún en un mundo de estabilidad tonal absoluta—y eso es lo que el primer movimiento aparenta ser—el *Mib* insinuó la posibilidad del movimiento tonal, de la modulación: una posibilidad actualizada ahora.

Scelsi es sutil acerca de los opuestos. El tercer movimiento nos da más movimiento en el espacio, ya que tiene modulación. Pero su amplitud de registro es más pequeña que la de los movimientos previos: sólo una séptima menor, de *Re* a *Do*. Así, si el movimiento nos da un sentido de expansión, la amplitud de registro nos da al mismo tiempo un sentido de contracción.

También es sutil el final de Scelsi, porque cuando la amplitud de registro en este movimiento está más contraída –una séptima menor- su escala es mucho más amplia. Tiene 10 sonidos distintos; los movimientos anteriores tenían sólo 5 ó 4.

Otro punto interesante. Observen que el "motivo - cabeza" está todavía aquí (puede verse en el compás 3). Si prestamos atención a la parte del primer violín en los compases 13 y 14, veremos que tienen un esquema diatónico, en la tonalidad de *Si*, lo que constituye un hecho sorprendente que atrae nuestra atención. Scelsi destaca los dos sonidos centrales, *Si* y *Re#*, con un semitono alrededor de cada uno. Es exactamente lo que Beethoven hace en sus últimos cuartetos, y de manera en notable en la *Grosse Fuge*. Scelsi conocía a Beethoven, y se vio influido por él. Y al tener este momento diatónico en medio de ese zumbante universo de sonido microtonal, Scelsi ciertamente dirige nuestra atención a la importancia de *Si* y *Re#* -las dos notas centrales de este movimiento.

El cuarto movimiento tiene seguramente la amplitud de registro más expansiva: apenas un semitono menos de cuatro octavas completas: va mucho más hacia el grave y el agudo que cualquier movimiento previo. Otra vez, pensemos en Beethoven, que frecuentemente reserva sus instrumentos más graves y más agudos para el movimiento final.; la *Quinta* y la *Novena* Sinfonías son un ejemplo de ello: esperamos hasta sus finales para escuchar los flautines y trombones.

En cuanto a la escala del movimiento concluyente, es semejante a la del tercero. Utiliza también 10 sonidos de la escala de 24 cuartos de tono. También modula: en este caso de *Do* a *Reb*. Pero, a diferencia del tercer movimiento, los 10 sonidos no son dispuestos simétricamente—ni alrededor del *Do* ni del *Reb*. Como resultado, este cuarto movimiento es el

más libre de la composición. Es el único que modula y que tiene su escala no dispuesta simétricamente. Y, como notamos, tiene también el registro más amplio. Todo esto implica más libertad.

Y es posible que este viaje hacia la expansión, hacia la diversidad, y hacia la libertad, extendido por cuatro movimientos, fuera exactamente la intención estética fundamental de Scelsi. Una vez más, los paralelos con Beethoven son obvios. Viajes semejantes hacia la libertad subyacen el plan de muchas de sus obras. Por ejemplo, una vez más, en la *Quinta* y la *Novena* Sinfonías

Scelsi, 1944

Para ubicar en perspectiva el *Trio à Cordes* de 1958, el primer trabajo significativo del "segundo período" de Scelsi, quiero referirme a una sección de una pieza que compuso a fines de su primer período —el Cuarteto de Cuerdas N°1, de 1944. Así comienza su tercer movimiento:

Scherzo (♩ = 184-192)

1r Violín

2do Violín

Viola

Violoncello

pp sempre

pp sempre

© G. Schirmer, Inc., New York 1980

En la superficie, la técnica es muy diferente, pero solamente en la superficie.

En 1944 tanto como en 1958, Scelsi lidiaba con los opuestos que Eli Siegel describía en el "El Centro Estético" —el Cambio y la Igualdad, la Estabilidad y la Inestabilidad, la Unidad y la Variedad.

En enero del 1944, el año de este cuarteto, en un artículo para la revista de Lausanne *Suisse Contemporaine*, Scelsi discurrió acerca de la esencia de la música. Lo que escribió entonces no lo repudió más tarde. De

hecho, este artículo temprano provee una clave para el entendimiento del pensamiento musical de Scelsi a través de las décadas de su carrera. En él, Scelsi argumenta que la esencia de la música es el ritmo—el ritmo concebido como la unión del "tiempo personal y relativo" del artista y el "tiempo absoluto" de la "duración cósmica". Y aunque el artículo es del 1944, esto es exactamente lo que oímos en el Trío de 1958. Su mundo sonoro está en flujo constante -eso es Heráclito-, y mientras tanto, se percibe el sentido del tiempo sin final: lo inmutable -eso es Parménides. Simultáneamente, con gran riqueza de sonidos, oímos también un objeto musical que va más allá de los estragos del tiempo, que supera el flujo y parece casi "sobrepasarlo". Por falta de un mejor vocabulario, llamamos a ese objeto en el primer movimiento, "*Sib*".

En su artículo de 1944, Scelsi implica que la música es una unidad de dinamismo y estática. En la música, dice, el tiempo se siente personal e impersonalmente. La primera manera es dinámica, la segunda "ontológica"—por lo cual, agrega, quiere que nos demos cuenta de que en la música el tiempo se siente también, paradójicamente, como sin fin.

Esta idea es muy cercana a la manera en que Stravinsky escribe acerca del ritmo en su *Poética de la Música*, un libro basado en las conferencias que diera originalmente en 1939 y 1940 en Harvard—en francés. Entre las declaraciones de Stravinsky se encuentra lo siguiente:

“La música que es basada en el tiempo ontológico es dominada generalmente por el principio de la similitud. La música que se adhiere a tiempo psicológico quiere avanzar por el contraste.”¹⁰

Por lo tanto, puede verse qué allegadas son las ideas de Scelsi a las de Stravinsky.

¹⁰ Stravinsky: 1947, pág. 33. En la página 34, Stravinsky indica su sensación de que una “jerarquía de valores” existe, requiriéndole sentir que “la variedad es válida sólo como un medio para obtener similitud”. Muy notablemente, no afirma la idea complementaria, por ejemplo, que “la similitud es válida sólo como un medio para obtener la variedad”. Creo que la mejor música de Stravinsky es en realidad una filosofía más clara que su prosa, porque en su música une, en términos iguales, el tiempo ontológico y el tiempo psicológico: crea una unidad de igualdad y cambio, de la vida experimentada como un flujo incesante, y también como una superior y tranquila unidad.

He comparado a Scelsi con Stravinsky, Gershwin, el canto gregoriano, Johnny Hodges, y Beethoven—y también brevemente con la música coreana. Quizás Scelsi estaría sorprendido con todo esto. Pero lo dudo, ya que era un compositor profundamente filosófico. Pienso que hubiese aprobado el haber sido visto como parte de la corriente convencional, como habiendo encontrado una nueva manera de alcanzar una meta antigua: la de unir opuestos, de describir la verdad sobre la realidad al organizar la semejanza y la diferencia, la estabilidad y el cambio del sonido. Scelsi, como todos nosotros, quiere ser "musical". Y el ser "musical" es todavía algo muy "radical".

* * *

Dr. Edward Green. Realizó estudios de grado en el Oberlin College y de posgrado en la New York University, en la que se doctoró. Ha sido compositor invitado y conferenciante en prestigiosas instituciones como el Festival de Tanglewood, las universidades de Sud-California (Los Angeles), Montreal (Canadá), Ithaca College, Dartmouth y el Instituto Nacional de Jazz (Baltimore). Entre los premios recibidos debe mencionarse el Premio Internacional Zoltan Kodaly, en 1995, y el premio *Music Alive!* de la Liga de Orquestas Sinfónicas de los EE.UU. de América, en 2004.

Ha presentado ponencias y publicado artículos en numerosos eventos académicos y publicaciones de su país, Inglaterra, Dinamarca, Japón y China. Es editor de *The Cambridge Companion to Duke Ellington* (Cambridge University Press).

Desde 1984 es profesor de Composición e Historia del Jazz en la *Mannhattan School of Music* (New York).

UNA APROXIMACIÓN AL LENGUAJE Y AL ESTILO DE JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO

JOSÉ QUEZADA MACCHIAVELLO

Resumen

Luego de una breve reseña biográfica de José de Orejón y Aparicio el autor da una nómina de las obras de este compositor que se conservaban en la Catedral de Lima, refiriendo su desaparición, el posterior hallazgo de copias facsimilares y el estado actual de los estudios al respecto.

Palabras clave: José de Orejón y Aparicio - Roque Ceruti - Barroco - Lima - Música colonial americana.

Abstract

After a brief biographical sketch of Jose de Orejón y Aparicio, the author gives a list of works by this composer that were kept in the Cathedral of Lima, referring to their disappearance, the subsequent discovery of facsimile copies and the current status of the related studies .

Key words: José de Orejón y Aparicio - Roque Ceruti - Baroque - American colonial music.

* * *

El presbítero José de Orejón y Aparicio (Huacho 1706- Lima 1765) es uno de los compositores más importantes en el mundo hispano del siglo XVIII; extendidamente se afirma que es el de mayor talento entre los nacidos en la América Barroca. Su música en realidad lo eleva encima del promedio de los compositores que actuaron en Iberoamérica en su época; y es menester mencionar que entre ellos están dos figuras verdaderamente notables como son Manuel de Zumaya (c. Ciudad de México 1678 – Oaxaca 1755) e Ignacio de Jerusalem y Stella (Lecce, Italia, ca. 1710 - Ciudad de México, 1769). Entre sus contemporáneos, sólo el peninsular

José de Nebra Blasco (Calatayud, 6 de enero de 1702 – Madrid, 11 de julio de 1768) compartiría con Orejón y Aparicio el más alto sitio en el ámbito. Ya en su propio siglo, el ilustrado músico limeño Toribio del Campo, tiente una comparación con Nebra, llamando a nuestro compositor “Huachano Nebra” (Del Campo 1792 fol.109). Samuel Claro ha abundado al respecto calificando a Nebra como el más auténtico español de Europa, en tanto y a pesar de sus influencias italianas innegables, luchaba por mantener la tradición española en la música dramática, y a Orejón y Aparicio, como el más puro napolitano de América del Sur (Claro 1974 p. XXIII).

Fallece Orejón y Aparicio tan solo cinco años después que Roque Ceruti (Milán 1685- Lima 1760), su antecesor como maestro de Capilla de la Catedral de Lima, a quien se le concede haber establecido en el Perú el estilo musical del barroco italiano. Pero podría decirse que el maestro peruano supera a Ceruti, precisamente por la riqueza con la que se expresa en el nuevo lenguaje musical proveniente de Italia. El lirismo de Orejón y Aparicio, su lenguaje armónico - bastante avanzado y semejante en ese aspecto al de los compositores del barroco tardío italiano- y su escritura violinística virtuosa, lo sitúan por cierto bastante más allá del su antecesor milanés, al borde del *Empfindsammerstil* preclásico, como bien señala Claro (Claro 1974 p. XXV).

A poco más de 20 años de su muerte era un tema importante la comparación entre Orejón y Aparicio y Roque Ceruti. Toribio del Campo afirmaba al respecto en el Mercurio Peruano publicación emblemática de la ilustración en el Virreinato:

“Toco en mi amado Aparicio: este reparó los descaminos de Ceruti en algún modo y aprovechó tal cual rasgo de melodía que a este se deslizaba. Se elevó sobre todos, particularmente en los cantos de la Iglesia” (Del Campo 1792 Fol. 109)

La Catedral de Lima preservó a lo largo de dos siglos la obra de José de Orejón y Aparicio. Y si bien, como manifiesta Sas, la emancipación y la República le dieron una suerte muy injusta, relegándola al olvido, a merced de termitas y de irresponsables depredadores humanos, una parte muy significativa de esta obra ha sido salvada y llega a nosotros providencialmente. Refiere Sas,¹ que en el inventario realizado por el maestro de capilla Andrés Bolognesi entre 1809 y 1810, denominado

¹ Sas (1971) p. 191, 192,193, 195, 196.

“Nómina de los Papeles /de Música servibles que tiene/esta Santa Yglesia Metropolitana/ de Lima”, se encuentran las siguientes obras de José de Orejón y Aparicio: ²

- | | |
|--|---------------------------|
| 1. Misa de Quinto Tono | 21. Ha del safir |
| 2. (Y reformada por Tapia) ³ | 22. Aliéntese el fervor |
| 3. (Misa) de G “chiquita | 23. Buela Palama |
| 4. Un terno de Psalmos de Santo | 24. contra punto |
| 5. Otro para la Virgen y para Santo ⁴ | 25. Ha del Agua |
| 6. Oredidi ⁵ | 26. Por bezar |
| 7. Defecit | 27. Sol, Luna y Estrellas |
| 8. Pasion del Domingo ⁶ | 28. Tres racionales |
| 9. (Y renovada por Tapia) | 29. Enimma divina |
| 10. Et incarnatus | 30. Ha del gozo |
| 11. Pasión del Viernes | 31. Al ver q. raya |
| 12. Albricias mortales | 32. Ha de la Esphera |
| 13. A la Messa | 33. Ha del día |
| 14. Zagales de estos bosques | 34. Ha del mundo |
| 15. de aquel globo | 35. Duo, Gilgerillo |
| 16. Despertad | 36. A la arma |
| 17. Sacris Solemnis | 37. al resien nacido |
| 18. En el día festivo | 38. Aria, Mariposa |
| 19. A meser | 39. Gozos de San José |
| 20. Letania de Nuestra Señora | |

² Conservamos la ortografía tal como aparece en Sas (1971)

³ Versión de la obra anterior (Nº 1)

⁴ Se trata de Salmos de Vísperas (como en el Nº 4)

⁵ Sería “Credidi”, no “Oredidi” (sic) Sas (1971) p. 191

⁶ Versión de, de la obra anterior (Nº 8) por el compositor Melchor Tapia a principios del siglo XIX.

Toribio del Campo refiere que una de las obras más apreciadas de Orejón y Aparicio fue *Adórote Verdad incomprensible*; (Del Campo 1792 fol. 111); sorprende no sólo el hecho que esta obra no haya llegado a nuestro tiempo, sino que ni siquiera se mencione en el listado de Bolognesi. Podría tratarse de un error de del Campo que habría confundido el título de la obra; al respecto cabe tener presente que una de las piezas de mayor valor de Orejón y Aparicio es la Cantada a voz sola “Mariposa” dedicada como la supuesta *Adórote Verdad incomprensible*, al Santísimo Sacramento.

Ya en el siglo XX, el P. Rubén Vargas Ugarte publica - a continuación de sus “Notas sobre la Música en el Perú”- el catálogo efectuado por César Arróspide de la Flor y Rodolfo Holzmann de los manuscritos de música existentes en el Archivo Arzobispal de Lima (Arróspide- Holzmann 1949), en el cual se constata la existencia aún de parte de las obras de Orejón y Aparicio que aparecen en el inventario de Bolognesi; estas son:

1. A mecer de un Dios la cuna (50)⁷
2. Dúo a Nuestra Señora (Ha de la esfera de Apolo) (51)
3. Tres a Nuestra Señora (Tres racionales) (52)
4. Cantada Sola (Mariposa) (53)
5. Tres (Por besar de este fénix) (54)
6. Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora sobre el
ut, re, mi, fa, sol, la (55)
7. Dúo al Santísimo Sacramento (Enigma divino) (56)
8. Dolores y Gozos de Santísimi (57)
9. Dúo al Santísimo Sacramento (Ha del mundo) (58)
10. Dúo a Nuestra Señora (A del gozo) (59)
11. Dúo, (Jilguerillo sonoro) (60)
12. Dúo a Nuestra Señora de Copacabana (A del día) (61)
13. Cuatro al Santísimo Despertad (62)

⁷ Los números entre paréntesis después de los títulos corresponden al catálogo Arróspide- Holzmann.

14. Cuatro al Santísimo Sacramento (De aquel globo) (63)
15. Cuatro a Nuestra Señora (Ha del safir del mundo) (64)
16. Cuatro a la Concepción de Nuestra Señora (En el día festivo) (65)
17. Cuatro al Santísimo Sacramento (A la mesa zagalas) (66)
18. Letania de Nuestra Señora (67)
19. Pasión del Viernes Santo (68)

En 1982 verifiqué la existencia de las diecinueve obras de Orejón y Aparicio consignadas en Arróspide Holzmann 1949. Pude constatar además que se encontraba *Ha del Agua* (A- H 20), clasificada como anónima en el catálogo en referencia, en cuya carátula se leía: 4/ a la Concepción de Nuestra Señora/ Aparicio. Esta obra aparecía entre las de “Aparicio” en el inventario de Bolognesi. Asimismo se hallaba el dúo con violines *Al arma al combate* (A- H 17), que si bien no consigna compositor en la carátula, podría ser el que aparece con el mismo título en el inventario de Bolognesi, presentando coincidencias estilísticas significativas con las obras de nuestro compositor.

Cabe destacar que entre los anónimos del catálogo Arróspide-Holzmann 1949, aparecen otros dúos y cuartetos con violines que valdría la pena examinar con más cuidado, tomando en consideración las semejanzas que presentan en términos de estilo con la música de Orejón y Aparicio, así como los textos y la caligrafía.⁸

Robert Stevenson consigna las mismas obras de Orejón y Aparicio que se incluyen en Arróspide- Holzmann 1949, en su catálogo realizado 20 años después (Stevenson 1970); no obstante, erróneamente, separa *Dolores y Gozos* (A-H 57) de “Terrible Dolor y espanto” que es el íncipit de la pieza (Stevenson 1970 p. 125). Considera también *Ah del Agua* como anónimo, repitiendo el error u omisión de Arróspide-Holzmann, e indica:

⁸ Recuérdese que, además de las obras que se conservaban en Lima, en la Biblioteca Nacional de Bolivia se conservan otras cuatro piezas de José de Orejón y Aparicio: los dúos *Al resplandor de esa esfera* y *Cordero sagrado* y los “a 4” *Ha del mar* y *Luminosas esferas*. Stevenson compara esta última con la *Salve Regina* de Pergolesi (Stevenson 1970 p.247)

“Brilliant instrumental prelude (12 measures, 4/4 allegro) precedes vocal entries. Only Ceruti among maestros in Peru would have written this dazzling D major villancico, but even from him, it seems too virtuosic and too close to Ripa”.(Stevenson 1970 p. 116).

La escritura violinística de *Ah del Agua* ciertamente supera por su virtuosismo a las obras de Ceruti, pero también a muchas de Antonio Ripa (Tarazona, Aragón 1720- Sevilla 1795).

Desafortunadamente, se debe recordar que hacia 1987 la música del maestro peruano desapareció Archivo Arzobispal de Lima. Fue así que en 1998, cuando el autor del presente texto, decidido a reanudar investigaciones sobre la música barroca peruana, pretendió acceder al legajo de Orejón y Aparicio (que había revisado en 1982), se encontró con esa lamentable situación que inmediatamente denunció en el diario “EL COMERIO” de Lima, con no pocos sinsabores derivados de dicha denuncia. Habían desaparecido las 19 piezas incluidas en el Catálogo Arróspide- Holzmann, como también –curiosamente- *Ah del Agua* (no obstante estar presumiblemente entre los anónimos). Sólo había quedado en el Archivo *Salmos de Vísperas*, obra original de Orejón, orquestada por Melchor Tapia y Zegarra (compositor peruano activo en la Catedral de Lima desde fines del siglo XVIII hasta su muerte en 1818), que se encontraba precisamente en el legajo Tapia y que no aparecía tampoco en Arróspide –Holzmann 1949 y Stevenson 1970.

Poco tiempo después se tuvo la noticia de que la Doctora Carmen García Muñoz de la Universidad Católica Argentina, había sido autorizada por el Arzobispado de Lima a fotografiar gran parte de la música del Archivo Arzobispal de Lima, alrededor de cinco años antes de la desaparición de las obras. Sin embargo, se tuvo también la penosa confirmación del fallecimiento de esta prestigiosa investigadora argentina, lo que hacía más difícil, aparentemente, el camino para llegar a la música perdida.

Pero en 1999, el “Archivo de Música Colonial Americana” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” recibió una colección de negativos donados por la Carmen García Muñoz, fotografiados en el Archivo Arzobispal de Lima; entre estos estaban copias de los manuscritos perdidos de del Orejón y Aparicio.

En 2004, la señorita Florencia Igor, entonces estudiante de la UCA e investigadora del IIMCV, interesada en acceder a nuestras investigaciones sobre la música barroca cusqueña, nos confirmó que los negativos de

Carmen García Muñoz habían sido legados al IIMCV y estaban a cargo de la Doctora Diana Fernández Calvo, responsable entonces del “Archivo de Música Colonial Americana”, quien además había emprendido el trabajo de su recuperación, especialmente los que contenían la música de José de Orejón y Aparicio.

Entre los materiales de la doctora Carmen García Muñoz en poder del IIMCV, se encuentran 18 piezas que aparecen en el catálogo Arróspide- Holzmann; solamente falta *A la mesa zagalas* (A-H 66), sin embargo están *Salmos de Vísperas* y *Ah del Agua*, aunque está última considerada como anónimo.

Recientemente, en septiembre de 2009, como fruto de un convenio entre la Universidad Católica Argentina y la Universidad Católica Sedes Sapientiae, ha sido editado el libro JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO: LA MÚSICA Y SU CONTEXTO, de la doctora Diana Fernández Calvo, que contiene la transcripción de las 20 piezas de Orejón y Aparicio:

1. A mecer de un Dios la cuna” (a 4 con violines y b.c.)
2. Ah de la esfera de Apolo (dúo con violines y b.c.)
3. Ah de agua y del aire (a 4 con violines y b.c.)
4. Ah del día (dúo con violines y b.c.)
5. Ah del gozo (dúo con violines y b.c.)
6. Ah del mundo (dúo con clarín, violines y b.c.)
7. Ah del safir del mundo (dúo con violines y b.c.)
8. Contrapunto a la concepción de la Virgen (a 4 con b.c.)
9. De aquel globo (a 4 con violines y b.c.)
10. Despertad canoras avecillas (a 4)
11. Dolores y Gozos de San José” (dúo con b.c.)
12. En el día festivo (a 4 con violines y b.c.)
13. Enigma divino (dúo con violines y b.c.)
14. Jilguerillo sonoro (dúo con violines y b.c.)
15. Letanía” (a 4 con violines y b.c.)
16. Mariposa, Cantada a sola (soprano y b.c.)
17. Pasión según San Juan (doble coro, solistas y orquesta)

18. Por besar de este fénix (a trío con violín y b.c.)
19. Salmos de vísperas (doble coro y orquesta)
20. Tres Racionales (a trío con violines y b.c.)

Toda esta música estuvo perdida por 22 años, y si bien los manuscritos continúan desaparecidos, José de Orejón y Aparicio podrá empezar a escribir otra vez su historia, como bien ha señalado en el Diario EL COMERCIO el periodista peruano Carlo Trivelli. La música está ahora a disposición de la comunidad científica internacional y de los músicos que podrán ejecutarla. Es menester resaltar que LIMA TRIUMPHANTE, coro y orquesta de cámara peruano, ha grabado ya 18 piezas de Orejón y Aparicio transcritas por la Doctora Fernández Calvo, y que en el primer semestre del próximo año (2010) tiene previsto grabar las dos restantes, conjuntamente con cuatro obras más del maestro huachano que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Bolivia en Sucre que son:

- Ah del mar (a 4 con violines y b.c.)
- Al resplandor de esa esfera (dúo con violines y b.c.)
- Cordero sagrado (dúo con violines y b.c.)
- Luminosas Esferas (a 4 con violines y b.c.)

Hasta la publicación del libro de la Doctora Fernández Calvo no se encontraban muchas transcripciones disponibles de obras de José Orejón y Aparicio. Robert Stevenson publicó su transcripción completa de la *Cantada a sola Mariposa* y dos fragmentos de la *Pasión según San Juan*. (Stevenson 1959). Samuel Claro publicó *Ah del Gozo* en una correcta transcripción (Claro 1974). Waldemar Axel Roldan publicó *Ah del Día* (Roldán 1986). Carmen García Muñoz transcribió una de las piezas más valiosas *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora*, aunque esta transcripción no fue publicada⁹.

⁹ Arróspide y Holzmann consideran acertadamente esta obra como “una de las piezas de más interés en el Archivo” (Arróspide- Holzmann 1949 p. 40). Sas por su parte manifiesta califica esta pieza como “[...] obra no exclusivamente académica con que regala don José a la Virgen, y hace recordar a Gesualdo. Ha que de ser notado, que si bien respeta el compositor la pureza del hexacordo de Guido de

Andrés Sas (París 1900- Lima1966), a quien debemos en gran medida el descubrimiento contemporáneo del notable compositor del Perú Barroco, como en general de la música en la Catedral de Lima, colectó en un libro manuscrito varias obras de Orejón y Aparicio y de Ceruti. Las de Orejón y Aparicio son: *Cantada a sola "Mariposa"*, *Ah del Gozo*, *Ah del Día*, *Enigma Divino* y *A mecer de un Dios la cuna* (Sas Ms. 1953).¹⁰ Existe además en manuscrito su transcripción de *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora*, aunque falta en ésta el bajo continuo.

La difusión de la obra de nuestro compositor ha sido hasta hoy muy escasa en conciertos públicos y CDS. Cabe recordar, rindiendo merecido homenaje, las labores pioneras de investigación, estudio, transcripción e interpretación de Andrés Sas, Samuel Claro, Carmen García Muñoz, Robert Stevenson, Enrique Pinilla y Manuel Cuadros Barr.¹¹

A pesar de las dificultades para acceder a las fuentes y de la carencia de suficientes transcripciones y estudios, obras de excepcional calidad como son la *Cantada a sola "Mariposa"*, la cantata *Ah del Gozo*, o el *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora*, le dieron en el cuarto del siglo XX décadas un merecido prestigio al maestro, convirtiéndolo en un valor americano. Bien señala Samuel Claro:

Arezzo, cuando está entonado por las voces, se deja vencer por el 'diabulus in música' cuando hace avanzar el bajo continuo" (Sas 1962 p. 45 y 46).

¹⁰ El violinista peruano Ezequiel Amador, residente en San Francisco- California, preservó manuscritos de varias de las obras compuestas por Sas y algunas de sus transcripciones, entre estas las transcripciones de Orejón y Aparicio y Ceruti, cuya copia nos proporcionó gentilmente en 1999. Otras transcripciones de Sas de suma importancia como la de la *Pasión según San Juan* de Orejón y Aparicio y *La Púrpura de la Rosa* de Torrejón y Velasco, no han sido halladas.

¹¹ Entre las escasas grabaciones hasta la fecha de música de Orejón y Aparicio, citamos como la más antigua la de *Ah del Gozo*, realizada en 1975 por la Camerata Vocal Orfeo bajo la dirección de Manuel Cuadros Barr. En 1976 en el disco "*Música de la Catedral de Lima*" está la grabación de *Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora* por el Coro de la Fundación Ars Musicalis dirigido por Jesús Gabriel Segade; este disco incluye un texto de Carmen García Muñoz. Otra grabación de *Ah del Gozo* aparece en la colección "Les Chamins du Baroque" en 1999, realizada por el Ensemble Louis Berger bajo la dirección de Ricardo Massun. Lola Márquez grabó la *Cantada a sola "Mariposa"* en 2004; esta soprano peruana ha interpretado esta notable obra desde 2002, en varios conciertos de LIMA TRIUMPHANTE bajo la dirección de José Quezada Macchiavello, realizados en Lima, otras ciudades del Perú y en los Estados Unidos.

“[...] Orejón y Aparicio muestra una calidad extraordinariamente alta y uniforme, y su legado musical, especialmente porque se trata de un compositor nacido y educado en América, enorgullece a nuestro continente y, en especial al Perú.” (Claro 1970 p. 25)

Andrés Sas a quien debemos en gran medida el descubrimiento contemporáneo del notable compositor del Perú Barroco, como en general de la música en la Catedral de Lima, fue el primero en asumir un compromiso con la música barroca peruana y especialmente con la del maestro de Huacho; todas sus transcripciones fueron ejecutadas en público bajo su dirección desde 1953. Su obra en tres tomos “La Música en la Catedral de Lima durante el Virreinato”, de publicación póstuma, puede ser considerada hasta el presente como el trabajo de mayor alcance y profundidad en la musicología histórica del Perú. En ella aparecen ponderadas y certeras valoraciones, por la obra de Orejón y Aparicio. Anteriormente, en distintas publicaciones, Sas había expresado su admiración y afecto por quien denominaba “el primer gran músico peruano” (Sas 1962 p. 44). Compartimos en gran medida la siguiente apreciación del maestro Sas:

“Las composiciones de Orejón fueron creadas bajo los signos de dos grandes cualidades: una serena y distinguida inspiración, ingeniosa a menudo, servida por una esmerada técnica, y del maridaje de esa espiritualidad con este saber nacieron obras de innegable valor” (Sas 1962 p.44 y 45).

En el libro en mención de la doctora Fernández Calvo, aparece un estudio realizado por ella con la doctora Roxana Gardés de Fernández, de la planta docente de la Facultad de Letras de la UCA. Además de señalar características musicales de algunas de las obras y de la transcripción en sí, basada en un trabajo de reconstrucción y digitalización de los manuscritos fotografiados por la Doctora Carmen García Muñoz, un aporte fundamental del libro es la aproximación genética a los textos poéticos que musicaliza José Orejón y Aparicio que son un reflejo además de un alto desarrollo del pensamiento teológico en el Perú Barroco.

El desarrollo de la Teología en la Universidad de San Marcos fue muy significativo durante los siglos XVII y XVIII. La escolástica barroca, como lo señala Ignacio Saranyana, se consolidó en tanto el atomismo de Pierre Gassendi, la noción cartesiana de extensión y espacio, la psicología

del mismo René Descartes, las tesis deístas de Pierre Bayle, las nuevas propuestas matemáticas de Gottfried W. Leibniz y tantas otras corrientes eran tomadas en consideración.¹² Sin embargo la teología barroca no parece haberse alterado demasiado con el ingreso de estas ideas modernas a la Universidad de San Marcos, como fruto de la apertura borbónica.

Pero tal vez sea más significativo, como destaca también Saranyana, que se asiste en el siglo XVIII a un desarrollo de las devociones populares (procesiones, celebración de los santos, novenas) y de la veneración de las imágenes. Sin duda una de las características de la cultura popular sudamericana es el arraigo de la piedad popular, que es uno de los timbres de gloria de la teología latinoamericana y, porque no decirlo, uno de los logros de la inculturación del cristianismo a poco más de dos siglos del inicio de la evangelización americana. Los textos que musicalizó José de Orejón y Aparicio están impregnados también de una suerte de pietismo católico hispanoamericano coincidente desde el medio ciertamente culterano que los originó con el espíritu de la piedad popular.

Para aproximarnos a una comprensión del lenguaje y el estilo musical de José de Orejón y Aparicio debemos situarnos en el gran contexto cultural donde se desarrolló, más aun cuando su música es vocal y desde su perspectiva creativa, como todo músico al servicio de la Iglesia, sirve con su creación musical a los textos poéticos. Hoy podemos discutir si la música está al servicio del texto, o si el texto es un pretexto, pero para un compositor barroco del ámbito eclesiástico la duda no cabía.

Quizá hoy, desde una perspectiva estética contemporánea, sea común valor más el hecho musical y considerar aquellos textos culteranos como una expresión de menor interés artístico, tan solo como el disparador de una creatividad musical que los excede. Pero esta postura es poco justa en la medida en que el canto es música y poesía, que se potencian virtuosamente y que forman una unidad cuyos elementos es difícil, sino imposible de aislar en estado químicamente puro. La inspiración, los recursos melódicos y armónicos, la factura vocal e instrumental de las obras, las originales elecciones, e inclusive los aspectos formales, están impregnados de los textos poéticos y encontramos finalmente una esplendorosa relación de música y texto de gran belleza.

El análisis de los textos poéticos es un buen punto de partida y nos remite al contexto cultural. La musicología tiene como ciencias auxiliares

¹² Saranyana Joseph: http://www.celam.org/documentos_celam/176.doc. Consultada el 15/6/2009

la historia, en este caso la de la Iglesia y las instituciones educativas vinculadas a ella en el Perú Barroco. Es así que el lenguaje y el estilo musical de José de Orejón y Aparicio no es solamente la expresión de un singular talento creativo, sino también un gran fruto de la educación musical y religiosa del virreinato.

El contexto histórico, el desarrollo cultural, o las condiciones educativas, no bastan para explicar la aparición de un gran talento. No hay una relación causa- efecto. Sin embargo, en gran medida, la música de Orejón y Aparicio representa el eficiente resultado de una educación musical, que era parte, sin duda, de una educación humanística de singular calidad y de una política educativa de largo plazo. La música de José Orejón y Aparicio y sus textos complejos y ricos, son una expresión cabal del éxito de la educación musical virreinal y en general del esplendor de una cultura plasmada principalmente alrededor de la Catedral de Lima y de otras instituciones educativas del virreinato.

La labor de educación musical que se dio en las capillas eclesiásticas y en los seminarios de Iberoamérica, que empezó ya en los años de la conquista. Fue un largo y exitoso proyecto educativo, eficientemente vinculado a las necesidades concretas culturales de la Iglesia. Si bien los datos específicos sobre la educación musical en el Virreinato no son muchos, se puede desprender por los frutos de la actividad de las capillas y los seminarios, que se alcanzó un nivel muy significativo, que dicha educación musical se consideró muy importante en la formación de los sacerdotes y las monjas, como también de otros estudiantes.

Si bien la práctica musical en los templos requería una actividad formativa de músicos ejecutantes, cantores y por supuesto compositores; es un hecho también que de allí, de los templos y sus capillas de música, partió la formación de los músicos, ejecutantes y cantores, que actuaron en el ámbito profano, en las academias virreinales, en las ceremonias de la Universidad de San Marcos, como en los saraos y teatros, contribuyendo a que, como afirma Sas, Lima se convirtiera en un gran coliseo.

Es ya conocido que Lima era una ciudad cosmopolita en las primeras décadas del siglo XVIII. El carácter cosmopolita y “aggiornado” de la música del “Huachano Nebra” coincidiría con el de la capital del Virreinato. Al respecto recordamos una ya famosa cita del ilustre polígrafo y dramaturgo peruano Pedro Peralta y Barnuevo, quien describe en su libro “LIMA TRIUMPHANTE Y GLORIAS DE AMÉRICA” (Lima, 1708) las ceremonias y el espléndido boato limeño con motivo de la llegada del nuevo Rector de la Universidad de San Marcos, Don Isidoro de Olmedo y

Sossa. Da cuenta además de la diversidad del repertorio de la capilla musical que tenía a su servicio y expensas el Marques Castell Dos Ruis y que dirigía Roque Ceruti. Peralta ofrece datos además sobre la composición de la agrupación palaciega.

“[...] compuesta de nueve plazas de los mas singulares Musicos, con el insigne que les sirve de Maestro, i de los mas diestros Instrumentistas q’ puedan hallarse entre los que componen la familia de Arion: donde se admira executado en el Divino obsequio, con la mejor Musica Eclesiastica, quanto han producido de raro en Villancicos y tonadas los Durones y los torrejones Españoles, y en Motetes y Sonatas los Gracianes, y los Corelis Italianos” (Peralta 1708- Fol. 50).

Vargas Ugarte - por su parte- afirma que el arte musical no decayó en los últimos años del siglo XVII como tampoco en la centuria siguiente, si bien destaca que las fiestas religiosas no alcanzaron la pompa y la majestad de los tiempos que el considera “de prosperidad” (Vargas Ugarte 1949). En el siglo XVIII la música y sus textos son un elocuente testimonio de un mayor refinamiento. Y si bien las celebraciones fueron quizá menos pomposas que en el siglo anterior, como manifiesta Vargas Ugarte, tuvieron un carácter más aristocrático y universal. La policoralidad da paso a recitativos, arias da capo y dúos con acompañamiento de violines y bajo continuo de marcada influencia italiana. El villancico da paso a la “cantada”, donde las coplas se convierten en recitativos y arias. Con Ceruti las nuevas formas, así como el violín, después de haber conquistado el ámbito palaciego, se imponen paulatinamente en la capilla catedralicia. Quedan en el olvido a los cornetos, chirimías y dulzainas.

La aparición décadas más tarde, de la obra del “Huachano Nebra” no se circunscribe solamente a la supuesta “reparación de los descaminos de Ceruti”, sino que es más bien un testimonio del alto desarrollo cultural de la Ciudad de los Reyes en la época virreinal. No es por cierto un hecho aislado. Es la culminación y el esplendor del barroco musical en la LIMA TRIUMPHANTE, como precisamente hemos denominado al periodo de la historia de la música del Perú que se extiende desde los primeros años del siglo XVIII, hasta la muerte de nuestro gran compositor barroco.

La Universidad de San Marcos, por un lado, y la Capilla de Música de la Catedral de Lima como la institución de enseñanza musical por excelencia en la Ciudad de los Reyes barroca, son el gran contexto de este

floreCIMIENTO musical. Qué se leía; qué se pensaba; qué se escribía; qué se creía y cómo se creía, por un lado. Cuál era el sentido de la música; cómo se aprendía y para qué; cómo se como se enseñaba y quién lo hacía. Cómo se componía entonces; qué era componer; cuáles eran los modelos, las técnicas y lo recursos que se necesitaban para inventar la música que la Iglesia requería. Cuáles eran los contextos culturales y litúrgicos donde la música inventada tenía lugar y espacio. Todas estas preguntas, mejor dicho, las respuestas a todas estas preguntas nos llevarán a comprender la música y a que ésta cobre vida desde los vetustos papeles que la contienen, o, quizá de manera aún más extraordinaria, desde la penumbra de los negativos fotográficos que nos traen la música perdida.

Andrés Sas manifiesta con respecto al lenguaje del maestro:

“Discípulo a no dudar de Tomás de Torrejón y Velasco, de quien adoptó ciertos procedimientos de escritura, Orejón y Aparicio adquirió una buena base técnica, que resalta en la movilidad de su armonía y en el manejo de la polifonía. Sus obras donde la melodía, la gracia y la frescura encuentran una expresión distinguida, y sus recitativos llenos de nobleza, hacen de la música del magnífico compositor huachano un arte barroco que, sin ser revolucionario ni apegado a las reglas, merece otra suerte que la que le deparó la emancipación.”(Sas 1972, p. 296)

La importante labor artística de sus predecesores es un antecedente fundamental para explicar la aparición de Orejón y Aparicio, particularmente la de Don Tomás de Torrejón y Velasco (Villa Robledo 1644- Lima 1728), que casi por seis décadas detentó el cargo de maestro de capilla de la Catedral de Lima- el más importante organismo musical del nuevo mundo entonces- siendo el músico más influyente en la América Barroca, hecho que se corrobora por la presencia de su música no precisamente en la Ciudad de los Reyes, donde los terremotos y seguramente la hicieron desaparecer, sino en lugares como La Plata, el Cusco y tan distantes como Guatemala, en los que formó parte de los repertorios de las capillas musicales a lo largo de décadas.¹³

¹³ Como es sabido, de Torrejón y Velasco solamente se ha hallado en Lima *La Púrpura de la Rosa*, primera ópera compuesta y estrenada en América (Lima 1701) sobre libreto de Pedro Calderón de la Barca.

Han llegado hasta hoy 27 composiciones de Tomás de Torrejón y Velasco, además de la ópera “La Púrpura de la Rosa” con libreto de Pedro Calderón de la Barca, estrenada en Lima en 1701, considerada la primera ópera de América. Para precisar cuáles son los procedimientos que señala Sas, el análisis formal, de los recursos armónicos y contrapuntísticos de estas obras del maestro es indispensable, tanto como el del total de las composiciones del discípulo. Este enfoque comparativo nos llevará a caracterizar de manera más precisa el lenguaje y el estilo musical de José de Orejón y Aparicio

Siguiendo a Sas, podemos afirmar como un punto de partida que Orejón y Aparicio emplea acordes disminuidos, aumentados y con notas agregadas, poco usuales entre los músicos iberoamericanos del barroco; que sus modulaciones y la movilidad de la armonía a la que se refiere Sas, son bastante interesantes y también poco frecuentes esta parte del mundo en el siglo XVIII; asimismo una tendencia al cromatismo bastante recurrente.

Es menester destacar también la rica escritura vocal, de exigencias técnicas mayores y de fresco lirismo, no sólo en aquellos recitativos llenos de nobleza sino en las arias a solo y en los notables dúos que aparecen en sus cantatas.

Su escritura violinística revela un amplio dominio técnico del instrumento. Podría pensarse acertadamente, a pesar de que no hay datos, que además de organista –considerado superior a muchos de España- fue violinista. Sería extraño que no lo fuera, si nos atenemos a lo que les exige técnicamente a los violines y a la manera tan fluida, espontánea y efectiva como escribe para aquellos instrumentos.

Si bien coincide con sus contemporáneos en el proceso de síntesis entre el villancico barroco, con sus coplas y estribillos, y la cantata de origen napolitano, quedando establecida y consolida la forma de la “cantata” española e iberoamericana, la originalidad y el valor artístico de las composiciones del maestro peruano lo convierten en uno de los más interesantes exponentes de este desarrollo formal.

Una pregunta de mayor interés sería ¿cuánto coincide con sus contemporáneos e inmediatos antecesores italianos y españoles?; como desde luego ¿qué hizo posible esta coincidencia?

Y no sería justo desmerecer alguna influencia ejercida Roque Ceruti, sucesor de Torrejón y Velasco, cuyas obras se encuentran también en varios archivos americanos, como, por fortuna en el Arzobispal de Lima y a quien se debe, como se ha señalado, la definitiva penetración del barroco musical italiano, siguiendo el gusto imperante en la nueva dinastía de los

Borbones que ascendió al trono español en 1700. Samuel Claro, sin negar explícitamente que Torrejón y Velasco fuera el maestro de nuestro compositor, afirma que éste fue discípulo de Ceruti. (Claro 1974 p. XXV). Muy probablemente, como ha señalado Enrique Pinilla, cuando murió Torrejón y Velasco, Orejón y Aparicio con 23 años pudo haber continuado sus estudios con Ceruti (Pinilla 1980 p.488).

Sin embargo, hay ya una penetración italiana en España antes de los Borbones: Emigrantes italianos sirvieron a los Austrias en temas financieros. Las influencias italianas en la literatura del Siglo de Oro son muy conocidas sumamente. Recuérdese que a Sebastián Durón se le culpaba de haber acabado con lo distintivamente hispano. Se sabe ahora que no fue este compositor el primero en haber incorporado recursos y elementos del estilo operático italiano del siglo XVII en España, ni quien introdujo el violín en la capilla real. Podemos proponer que así como en el siglo XVI músicos españoles brillaron en Italia y el centro de atracción de la música sacra española fue Roma, en el XVIII ocurre lo inverso, cuando músicos italianos como Farinelli, Domenico Scarlatti y Luigi Boccherini conquistan España. Pero el siglo XVII fue un siglo de relaciones menos desiguales, que probablemente se dieron a través de Nápoles. Nápoles fue virreinato español desde 1501, año en el que Federico I de Nápoles fue destronado por las tropas de Francia y Aragón. Los contactos con España fueron por cierto sumamente fuertes durante los siglos XVI y XVII hasta que Nápoles cayó en poder de Austria en 1707. Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos, uno de los grandes de España, llamado en su tiempo “Honra de Nuestra Edad” fue Virrey de Nápoles entre 1610 y 1616. Su sucesor Pedro Fernández de Andrade X Conde de Lemos trajo en su séquito al Perú a Tomás de Torrejón y Velasco cuando fue designado Virrey en 1667.

Quizá, anteriormente el joven Torrejón y Velasco había acompañado al conde en sus estadias en Barcelona y Nápoles. Si bien el futuro maestro de capilla llegó a Lima como maestro de armas del Virrey, el otro músico que vino a la Ciudad de los Reyes con el Conde de Lemos, Lucas Ruiz de Ribayaz dejó escrito que recibió su educación musical siendo joven sirviente de los Condes de Lemos. A Torrejón y Velasco le pudo ocurrir lo mismo; esta sería la razón por la cual lo italiano, lo cosmopolita no sería nada ajeno al compositor de “La Púrpura de la Rosa”.

No nos sorprenda que Orejón y Aparicio sea como proponía Claro, “el más puro napolitano de América del Sur” y que lo sea más que Ceruti,

que por cierto no fue napolitano sino fue milanés. Quizá Nápoles estaba más cerca de Lima que Milán entonces.

El análisis detallado de la música nos llevaría, seguro, a descubrir que se revela en el repertorio orejoniano una manera de hacer propia, un lenguaje y un estilo personal con suficiente originalidad distintiva, con un léxico de recursos rítmicos, giros melódicos y procedimientos armónicos y un tratamiento de la voz y los instrumentos bastante característico, como lo hemos señalado.

Es probable que la mayor parte de las piezas de Orejón y Aparicio hayan sido compuestas entre la quinta y sexta década del siglo XVIII. La *Pasión según San Juan* (Pasión del Viernes) y los *Salmos de Vísperas* datan, según se indica en los manuscritos, de 1750. La *Pasión según San Juan*, que podría ser quizá la obra más importante del barroco iberoamericano, nos revela justamente al compositor en pleno dominio de su técnica y de su lenguaje, como ocurre también en la *Cantada a Sola Mariposa*. Por otro lado, obras como *Ah del Mundo* o *En el día Festivo*, estarían entre las más cercanas al *Empfindsammerstil* preclásico. Quizá su trayectoria como compositor podría haber empezado en los mismos años en los que asume el cargo de primer organista (1736).

No se cuenta con suficientes elementos de juicio para determinar la mayor antigüedad de ciertas composiciones, pero quizá las más conectadas a un estilo “torrejoniano” sean “*De aquel globo*” “*Enigma Divino*” (especialmente en las coplas) y “*Dolores y Gozos de San José*”.

Un aspecto de suma importancia a tener en cuenta para abordar el estudio del lenguaje y estilo musical de Orejón y Aparicio es el de la vigencia de su música a lo largo de varias décadas. Recuérdese que el organista y compositor Melchor Tapia y Zegarra re-orquestrará los Salmos de Vísperas al empezar el siglo XIX y que igualmente será quien –sino fuera el propio maestro de capilla Andrés Bolognesi quien lo hiciera– arreglará para dos coros “La Pasión según San Juan”, agregando además flautas y cornos. Cabe observar además que “La Pasión según San Lucas” de Tapia y Zegarra presenta algunos rasgos orejonianos. Probablemente el estilo galante de la música de Orejón y Aparicio y su lirismo esencial al borde del *Empfindsammerstil* preclásico, fueron los elementos que facilitaron su recepción continua. En todo caso, si el estudio analítico nos remite a la posibilidad de reconstruir también la imagen sonora de la época, cabría tener presente que el estilo orejoniano equidista del barroco puro de Torrejón y Velasco y de lo que podría ser un rococó americano, con mucho de barroco ciertamente, pero también con algo del clasicismo temprano,

con los oboes y cornos de las primeras misas y sinfonías de Haydn y sus contemporáneos.

Orejón y Aparicio está entre las más notables inteligencias creadoras del Perú virreinal, capaces de expresarse en el lenguaje universal del arte, la literatura y la filosofía. Se sitúa el maestro en la gran línea cultural mestiza que se inicia con el Inca Gacilaso de la Vega, (Cusco, 1539 – Córdoba, España 1616), justamente llamado el “Primer mestizo espiritual de América”, y “Príncipe de los escritores del nuevo mundo”, cuya obra maestra *Los Comentarios Reales de los Incas* es el punto de partida de la literatura latinoamericana. Están allí, en esa misma línea, Juan Espinoza Medrano “El Lunarejo” (Apurímac 1629 – Cusco, 1688), uno de los más valiosos exponentes de la literatura y el pensamiento de la Hispanoamérica barroca, y Diego Quispe Tito (Cusco 1611- 1681), el representante más original e importante de la pintura de la escuela cusqueña.

Lo Americano, lo mestizo, no es necesariamente sólo una mezcla de lo indígena con lo español. Es una manera de hacer distinta, una forma de interpretar y apropiarse de la herencia europea, a partir de una sensibilidad original, que da a las formas una mayor libertad, aunque aparentemente estas sean las mismas que cultivan los artistas en la península ibérica. Puede ser el caso justamente de Gacilaso que traduce los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, asumiendo mucho de la profunda estética neoplatónica renacentista que contiene el escritor sefardita. O “El Lunarejo” que construye el discurso fundador de la elite criolla defendiendo a Góngora, y se aproxima desde la teología rigurosa a las elites tradicionales quechuas de los Andes. Es Quispe Tito tomando los grabados flamencos como modelo, para incorporar formas, colores y rostros del escenario andino, o mezclando en su serie del Zodiaco los signos astrológicos con parábolas alrededor de la vida de Cristo.

Ocurre con Orejón y Aparicio algo frecuente en la creación artística virreinal: la originalidad se encuentra en lo aparentemente trillado, sin poner siquiera en duda los parámetros espirituales y culturales, que no se perciben como factores coactivos de la libertad creativa. Se expresa en formas comunes tratadas con osadía; quizá como asombro ante una realidad física y espiritual estimulante, en la cual son cosas del día a día los milagros, la santidad y la devoción popular que desborda los márgenes oficiales.

He allí su métrica cambiante, a veces de manera obsesiva; su lirismo mestizo esencial, que aparentemente reproduce modelos italianos, pero que es tal vez más libre y por momentos refinadamente apasionado y de una

sobriedad aristocrática, propia del espíritu cortesano itálico y afrancesado impuesto entonces en la Catedral de Lima.

Finalmente, la música de Orejón y Aparicio es así, peruana y universal; compleja como síntesis y digna por ello de representar a un país que no se comprende solamente como el resultado de un proceso de aculturación, como una mera creación de colonizadores españoles tras derribar el imperio incaico, trasplantando y sustituyendo formas culturales.

Tampoco el Perú es sólo la herencia del imperio de los incas resistiendo ante la dominación del imperio español. Es primero, una cultura original surgida en el universo andino con una fe cristiana profundamente enraizada por siglos. Cultura que es antes síntesis que sincretismo. Es la vastedad de pueblos fundados por Santo Toribio y las reducciones de Toledo. Es simbólicamente el Templo de Santo Domingo en el Cusco, levantado sobre los sólidos muros del Coricancha Inca.

* * *

José Quezada Macchiavello. Realiza una actividad musical múltiple como director de orquesta y coros, musicólogo, docente universitario, promotor cultural y compositor.

Inició su formación musical de niño realizando posteriormente estudios en el Conservatorio Nacional de Música de Lima (dirección coral y composición).

Desde 1976 ha dirigido conciertos con varias agrupaciones corales y orquestales en el Perú. A lo largo de varios años de carrera como director, se ha preocupado especialmente por estrenar y difundir composiciones de la época barroca de Perú e Iberoamérica, que no se escuchaban en algunos casos hacía casi 300 años. Ha dirigido también estrenos de obras orquestales y corales de compositores contemporáneos peruanos.

En 1985 fundó la Orquesta Sinfónica de Lambayeque, una de las primeras orquestas juveniles fundadas en el Perú, que dirigió durante tres años consecutivos, residiendo permanentemente en la ciudad de Chiclayo y actualmente es director de LIMA TRIUMPHANTE Coro y Ensamble Instrumental, agrupación que fundó en 2002 y que se dedica preferentemente a la difusión de la música barroca del virreinato del Perú. Bajo su dirección esta agrupación ha realizado conciertos en Lima, Cusco, Arequipa, Piura, Chiclayo y Trujillo, así como en los Estados Unidos (Boston, New York, Washington y Houston) y ha grabado tres discos, íntegramente con música barroca peruana.

EL BARROCO EN LA CIUDAD DE LOS REYES EXPRESIÓN DE MULTICULTURALIDAD EN EL VIRREINATO DEL PERÚ¹

LUIS ANDRÉS VILLACORTA Y SANTAMATO

Resumen

El Perú es un territorio de una enorme diversidad geográfica y una larga historia. En este variado panorama el encuentro que se da en el siglo XVI entre las gentes que llegaron del mar y las comunidades locales marca un aspecto de continuidad y discontinuidad a la vez. El propósito de esta presentación es reflexionar acerca de cómo el Barroco puede ser considerado el medio a través del cual una sociedad que nace del encuentro de dos mundos con larguísimas tradiciones históricas puede expresar su unidad, identidad y singularidad justamente a partir de la variedad de los elementos que la conforman.

Abstract

Peru is a land with a huge geographic diversity and a long history. Within this vast picture, the encounter that takes place in the 16th century between the people that came from the sea and the local communities marks an aspect of both continuity and discontinuity. The purpose of this presentation is to ponder upon how the Baroque can be considered the means by which a society that is born out of the encounter of two worlds with large historical traditions can express its unity, identity and singularity precisely through the variety of elements that compose it.

* * *

¹ Esta Conferencia fue presentada por su autor en el marco de la “Sexta Semana de la Música y Musicología” (Subsidio FONCYT RC2009 – 17) el 13 de octubre de 2009.

La Fundación de Lima

Lima se funda el 18 de enero de 1535, con el nombre de Ciudad de Los Reyes, en homenaje a los Reyes Magos, de allí su escudo con las tres coronas y la estrella de Belén.

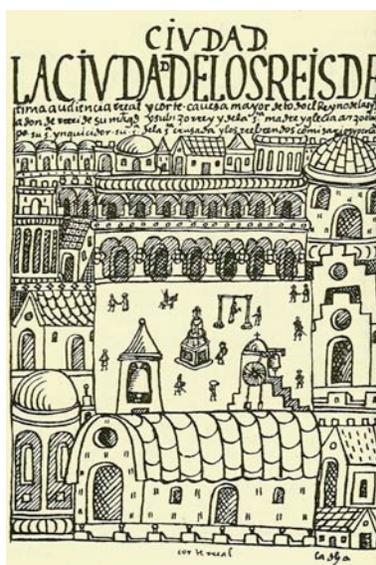


Imagen 1- Lima Ciudad de los Reyes²

Lima fue por cerca de dos siglos sede de un Virreinato cuyos territorios abarcaban desde Panamá hasta Tierra del Fuego; en el transcurso del siglo XVIII se fundarían los virreinos de La Plata y de Nueva Granada. Lima sería también la sede más importante desde el punto de vista religioso. En efecto, si bien en 1537 se había ya fundado la diócesis de Cusco, en 1541 la iglesia de la

² Guamán Poma de Ayala “Los cantores de la Santa Iglesia”. “Nueva crónica y Buen Gobierno”, Lima, 1615.

Ciudad de los Reyes es elevada al rango de Catedral por el Papa Paulo III, dependiente del Arzobispado de Sevilla. En 1547 el Papa decide independizar la Iglesia hispanoamericana de la de la península y crea tres arzobispados: el de Santo Domingo, para la zona del Caribe, el de México, para la zona norte de los territorios hispanos en América, y el Arzobispado de Lima, que comprendía diez arquidiócesis sufragáneas desde Nicaragua hasta Tierra del Fuego.

Lima es también la sede de la universidad más antigua en esta parte del mundo. El 12 de mayo de 1551 se fundó la Universidad de la Ciudad de los Reyes, que sería la Pontificia y Real Universidad de San Marcos, en los Estudios Generales de la Orden Dominicana en el Convento de Nuestra Señora del Rosario en Lima. En 1570 deja el convento para establecerse en otra parte de la ciudad y asume el nombre de Universidad de San Marcos. No sería, sin embargo, el único centro de educación superior en la ciudad de Lima: los colegios mayores de las órdenes religiosas serían también, en los siglos venideros, centros de formación del más alto nivel: el Colegio Real de San Martín y el Colegio Máximo de San Pablo en Lima, ambos de los Jesuitas, llegaron a rivalizar con la misma universidad de San Marcos.

Durante el primer siglo de vida, Lima contó con la presencia de numerosos artistas llegados del Viejo Mundo.

En el siglo XVI se destaca la presencia de los pintores Diego de Mora, Cristóbal de Molina, Pedro Sarmiento, Juan de Illescas, Andrés Sarabia y especialmente, de los italianos Bernardo Bitti, Mateo Pérez de Alesio y Angelino Medoro, quienes se encuentran en la base de las escuelas locales de pintura, como la Escuela Cusqueña.



Imagen 2 - Bernardo Bitti (Camerino, Italia 1548 – Lima, Perú 1610)³

Bernardo Bitti nació en Camerino, Italia en 1548. Hermano jesuita, llegó al Perú hacia 1575 (los jesuitas habían llegado en 1567) y trabajó en Lima, Arequipa Cusco, Puno y el Alto Perú. Es el introductor del arte manierista y considerado el padre de la pintura en el Virreinato del Perú. Sus obras se caracterizan por la elegancia de sus formas, el sentido acartonado de los trajes, y su suave colorido.

Mateo Pérez de Alesio, pintor italiano nacido en 1547, llegó a Lima en 1568 donde viviría por los siguientes cuarenta años. Se considera que estudió en el taller de Miguel Ángel antes de los 16 años de edad; se le atribuye una imagen de San Miguel en la Capilla Sixtina, por lo que debe haber conocido la obra del genial maestro florentino. La pintura de Alesio introduce en Lima el colorido típico de la pintura de la época en Italia. Entre las obras más importantes que se le atribuyen se encuentran los frescos de la capilla del Capitán Villegas en el Convento de La Merced.

³ La coronación de la Virgen. S. XVI. Óleo sobre Lienzo. Cuadro de la Sacristía de la Iglesia de San Pedro, Lima, Perú.



Imagen 3- Mateo Pérez de Alesio
Cúpula de la Capilla del Capitán Villegas ⁴

Angelino Medoro, nació en Roma hacia 1567. En 1586 se encontraba en Sevilla, donde recibió el influjo de la escuela de esa ciudad. Se considera que llegó a Lima hacia 1600, luego de haber estado un tiempo por territorios que hoy corresponden a Colombia y Ecuador. La mayor parte de su obra se halla en Lima; se destacan sus obras para los conventos franciscanos de la ciudad y, entre ellas, una imagen de San Buenaventura (1603) que muestra su formación clásica. Es el autor del retrato de Santa Rosa de Lima.

Y si estas son algunas manifestaciones de la pintura en torno a fines del siglo XVI e inicios del XVII, cabe consignar que la presencia es similar en la escultura, la arquitectura y la música.

⁴ S. XVI. Mural al fresco de la Iglesia de la Merced, Lima, Perú.

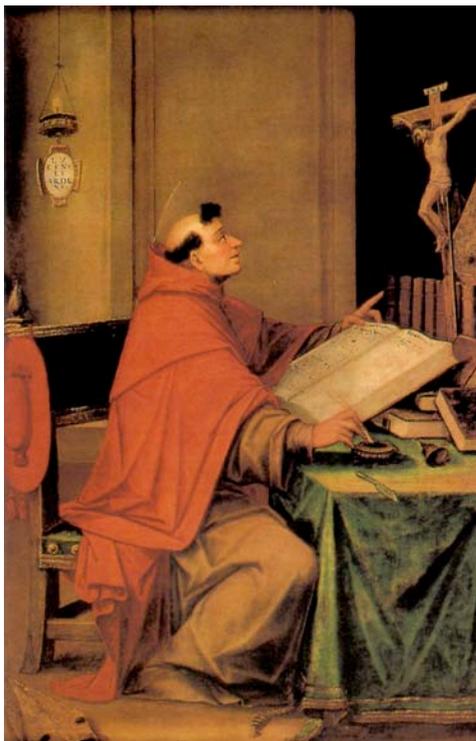


Imagen 4- Angelino Medoro “San Buenaventura”⁵

Ya desde mediados del siglo XVI llegan a Lima numerosas esculturas procedentes de España pero con influencias de diversos lugares como, por ejemplo, los Países Bajos. Una de las imágenes más importantes que llega es la de Nuestra Señora, actualmente denominada de la Evangelización, obra de Roque Balduque, regalo de Carlos V a la ciudad de Lima.

En arquitectura, ya se está construyendo la Catedral de Lima y se ensamblan magníficos retablos de madera policromada.

⁵ H. 1603 Óleo sobre tela. Portería del Convento de San Francisco, Lima, Perú.

Los siglos sucesivos serán también época de gran producción artística. Llegarán a Lima docenas de cuadros de los talleres de Rubens, de Zurbarán, de José de Ribera - llamado el Españolito - de los hermanos Bassano... Arribarán también las obras de los más importantes escultores españoles como Juan Martínez Montañés, y en Lima trabajarán pintores, escultores, ensambladores de retablos y arquitectos como Juan de Arzona, Francisco Becerra, Pedro de Noguera, Fray Diego Marotto en el siglo XVII, de clara influencia italiana, o el jesuita Juan Rehr, a quien se considera el introductor del barroco vienés en Lima, y que darán a esa ciudad la fisonomía que la caracterizará hasta fines del Virreinato.



Imagen 5- Pedro de Noguera Asientos en el Coro de la Catedral de Lima, Perú (1626-1632)

La creación de ciudades

Todo esto se daba en el contexto de la ciudad y la urbanización del territorio. Tan pronto como los españoles llegaron al Perú, se vio la urgente necesidad de fundar ciudades, tanto para los migrantes como para la población local. Considerando que la tarea fundamental era la Evangelización, y existiendo la necesidad de crear ciudades, el Rey de España permitió la venida de solamente cuatro órdenes religiosas, todas ellas órdenes mendicantes: dominicos, franciscanos, mercedarios y agustinos. Estas órdenes, nacidas en Europa alrededor del siglo XIII, son órdenes de vida activa, es decir, que se instalan en las ciudades e interactúan con la población local; viven en conventos pero salen de ellos y contribuyen a la vida de la ciudad: fundan conventos, iglesias, abren escuelas, sus miembros son profesores de colegios y universidades. Esta fue la decisión del Rey de España, quien no propició la venida de las órdenes monásticas por ser órdenes de vida contemplativa que se suelen ubicar fuera de los núcleos urbanos y que no hubieran contribuido a la formación de las ciudades.

En 1567 llegan a Lima los jesuitas, quienes tendrían un rol protagónico en la construcción de la sociedad. Llegaron también órdenes hospitalarias que se hicieron cargo de lo que ahora llamaríamos el sector salud: Hermanos de San Juan de Dios, Camilos y Betlemitas. Los hospitales en las ciudades virreinales constituyen un tema importante a considerar.

Se fundan también los monasterios para las damas. Mientras que para los hombres se presentaba en la vida religiosa la opción de la vida activa, para las damas existía solamente la opción de la vida contemplativa, fundándose cientos de monasterios en toda América.

Dentro de este contexto, la labor de la Iglesia cumple un rol fundamental en la construcción de la nueva sociedad. Una idea de este compromiso lo vemos en el hecho que los virreyes, por ejemplo, terminado su periodo de gobierno, regresaban a España; nunca se establecían en el Perú, donde hay solamente enterrado un Virrey. Los Obispos en cambio, quedaban en su mayor parte por el resto de sus días en sus diócesis. Es así como se van conformando las ciudades, entre ellas, Lima, con un patrón urbano que si bien parte de las leyes para la creación de ciudades, asumirá sus propias características de orden, belleza y armonía. La idea de la belleza -basada en la

armonía- será un factor objetivo y fundamental en el desarrollo de las artes, e incluso en la concepción de la ciudad. La conciencia de que lo bello está necesariamente unido a lo bueno y a lo verdadero será también un criterio objetivo a lo largo de todo el Virreinato.

Lima: Una ciudad armónica, heredera de una larga tradición, e innovadora

Lima, con sus calles rectas perpendiculares entre sí nos remonta a la traza hipodámica de las ciudades de la antigua Grecia, a las colonias militares romanas, a las bastidas francesas, a las ciudades españolas tardo medievales, y aún al esquema de la Ciudad Ideal.



Imagen 6- Ciudad de Lima, Centro.

En efecto, si bien tener calles rectas perpendiculares entre sí es una tradición milenaria, la idea de la plaza central con la iglesia al fondo como principal ornamento, y arcos a los lados de la plaza es una idea de la ciudad ideal renacentista del siglo XV. Pero aún más allá de mencionar el hecho de la

plaza central con arcos en algunos de sus lados, es de admirar el equilibrio y proporción con que se distribuyen los principales edificios y las características de los espacios urbanos que conforman la ciudad.



Imagen 7- Plaza Central, Lima, Perú

En el centro de la ciudad aparece la plaza con un primer anillo de los principales edificios: Hacia el norte la casa de gobierno, hacia el oeste el ayuntamiento, hacia el este la catedral y la casa del obispo.

Un segundo anillo de edificios y espacios públicos se distribuye en torno a la plaza principal. Consiste en una serie de plazuelas e iglesias de las órdenes mendicantes, que rematan en las fachadas de grandes iglesias construidas a lo largo de siglos. Estas plazuelas y las fachadas de las iglesias “miran” hacia la Plaza Mayor, creando espacios de acogida para el peatón. Esta distribución dentro de la ciudad está tomada de la ubicación de las órdenes mendicantes en las ciudades medievales en los siglos XIII, XIV y XV, como el caso de Florencia. La organización se reitera en otras ciudades del Perú, como por ejemplo Arequipa. En el caso de Lima, sin embargo, cada una de estas plazuelas está a tres cuerdas de la esquina de la catedral.

Un tercer anillo arquitectónico está constituido por las parroquias, ya que funcionan como los centros de registro de la población. Las parroquias administran los sacramentos y, por tanto, registran bautizos, matrimonios y

defunciones. Las parroquias tenían jurisdicciones claramente delimitadas y en el siglo XVI se encuentran cinco: San Sebastián, San Marcelo, Santa Ana, Santiago (de la reducción indígena en la zona este) y el Sagrario, en el centro de la ciudad, junto a la Catedral.

A comienzos del siglo XVII la vice-parroquia de San Lázaro, al otro lado del río, será elevada a categoría de parroquia, y así quedará conformado el sistema de parroquias de Lima que perdurará por algunos siglos.

Un cuarto anillo –sin que necesariamente se dé una forma circular- lo conforman los monasterios de monjas, ubicados más allá de los conventos masculinos. Recluidas en la clausura de sus monasterios, las monjas no tenían necesidad de estar en el centro de la vida urbana. Los monasterios requerían amplios terrenos para poder contar con huertas, granjas y cementerios, por lo tanto encontraban en la periferia un lugar ideal para su ubicación.

Un quinto anillo, en el sentido de una tipología arquitectónica, se ubica a una cierta distancia de la Plaza de Armas. Lo constituirán los conventos recoletos, en donde era posible llevar una vida de estricta observancia. Generalmente más pequeños, de un solo piso, y más modestos, se encontraban en el límite de la ciudad, o extramuros. En el límite de la ciudad, hacia el sur, se encontraba la recoleta dominica de Santa María Magdalena, y la recoleta mercedaria de Nuestra Señora de Belén. Hacia el norte, extramuros, al otro lado del río se ubicaban la recoleta franciscana de nuestra Señora de los Ángeles y la recoleta agustina de Nuestra Señora de Guía.

Dentro de la distribución arquitectónica de la ciudad no debemos olvidar a los hospitales, que se ubican en la zona alta de la ciudad, al este, en los llamados “Barrios Altos”. Se distribuyen en torno a la parroquia de Santa Ana, que es iglesia del hospital de indígenas. En esa zona se ubicarán también los hospitales de San Andrés y San Bartolomé. Se los ubicó en una zona alta para garantizar que los vientos (las miasmas) no contaminaran la ciudad. Otros hospitales se colocaron en otras zonas, como el del Espíritu Santo, dedicado a marineros, ya que traían enfermedades de ultramar y por ello se lo construyó hacia el oeste de la ciudad, y el leproso de San Lázaro, que se ubicó al otro lado del río.

Es así como Lima se constituye en una ciudad donde la distribución territorial responde a un orden establecido.

Espacio urbano, orden y bien común

Entre los siglos XVI a XVIII encontramos en Lima tres tipos de espacios urbanos: la Plaza Mayor (que es solamente una, con pórticos a dos de sus lados y a la que se accede por cuatro esquinas), la calle (que tiene un ancho promedio de ocho metros de ancho y a ambos lados casas por lo general de solo dos niveles, que llegan hasta el borde de la acera) y las plazuelas, relacionadas con edificios públicos como las iglesias con sus magnificas portadas.



Imagen 8- Ciudad de Lima

Caminar por Lima en torno a la Plaza Mayor, constituye una secuencia que comienza en la Plaza de Armas, da luego el paso a las calles angostas, continuas, uniformes, hasta encontrar la primera plazuela donde el espacio se abre frente a una magnífica portada enmarcada por campanarios. Desde allí, el paso a una calle unitaria en su conjunto pero variada en sus componentes que nos conduce a una segunda plazuela de magnífica portada de fondo y campanarios. Desde allí se pasa nuevamente a una calle hasta llegar a la

tercera, cuarta y quinta plazuelas. Este es justamente parte del recorrido que se suele hacer cada Jueves Santo, cuando se sigue la tradición de visitar las siete iglesias.

Es así como en Lima es posible ver, desde sus orígenes, un sentido de armonía, orden y proporción, que han constituido los ideales para el desarrollo de la ciudad entre los siglos XVI a XVIII. Esto se logró teniendo en cuenta una serie de normativas que fueron respetadas y que dan muestra de una sociedad en donde la idea de la belleza de la ciudad en su conjunto, y con ello la del bien común, constituyen su característica más importante.

De la fundación de la ciudad a la ciudad barroca

Lima no nace como una ciudad barroca. Su traza urbana no lo es; pero con el paso de los siglos desarrollará algunos efectos barrocos como el de la calle con 'fondal'. Inicialmente las construcciones son de raigambre renacentista o aun, como comenta el padre Antonio San Cristóbal, "*Hay que acudir a Santa Catalina, Monserrate, la Santísima Trinidad para evocar que antes de ser barroca, Lima se vistió de arquitectura gótico-isabelina con ornamentos mudéjares*". En efecto, Lima fue durante los siglos XVI y XVII una ciudad rica en obras de arquitectura renacentista, manierista y mudéjar, algunos de cuyos ejemplos han sobrevivido hasta hoy. Cuenta el Padre Bernabé Cobo que las techos mudéjares de las iglesias limeñas no tenían parangón ni siquiera en España.

Los sucesivos terremotos que afectaron a Lima destruyeron parte de estas obras; otras sobrevivieron, haciendo de Lima una ciudad con una suma de estilos que bajo la égida integradora del Barroco, asumiría la unidad que la caracterizaría hasta fines del Virreinato. Y en este sentido quisiera destacar el factor unificador e integrador que ha tenido el Barroco, no solamente en lo formal y estilístico, sino en lo cultural, como la posibilidad de expresión que incorpora numerosas culturas y que da como resultado la sociedad multicultural, mestiza, que nos representa actualmente en el Perú.



Imagen 9- Convento de San Francisco, Lima, Perú

Querría destacar un interesante ejemplo del Barroco limeño en la portada de ingreso del convento de San Francisco, donde podemos encontrar arcos de medio punto renacentistas, arcos rebajados de influencia manierista y arcos trilobulados de origen árabe; asimismo, pináculos que nos remontan a la arquitectura medieval, almohadillados nuevamente manieristas y frontones triangulares renacentistas o frontones curvos partidos típicamente barrocos, todo ello con sistemas constructivos que incorporan materiales tanto de las tecnologías hispanas como de las ancestrales de la costa peruana. Esto es para nosotros el Barroco en el Perú.

La integración cultural: base de la sociedad barroca peruana

Esta expresión formal que hemos descrito es una manifestación de algo que no queda sólo en las formas. Si actualmente el Perú es una sociedad multicultural, es justamente por la valoración de sus manifestaciones culturales, por su interacción con las recibidas del exterior, y porque la posibilidad de crear una sociedad multicultural está en los orígenes mismos de la sociedad latinoamericana.

Todo ello encuentra su expresión en el Barroco. Mientras que en Europa el Barroco era la expresión de la grandiosidad, en América era la expresión de la multiculturalidad, de la integración de la cultura. Un ejemplo de este interés por el conocimiento de la cultura del otro se ve claramente en el caso de las lenguas.



Imagen 10 – Fray Domingo de Santo Tomás Lexicón de la Lengua quechua, Valladolid, 1560

La primera gramática de una lengua americana es la del Nahuatl, obra de Alonso de Molina, publicada en 1555, lengua de la cual dice que es rica en primor y llena de metáforas. La primera gramática de la lengua general de los reinos del Perú, la que llamamos hoy quechua, fue publicada en Valladolid, España, en el 1560, obra del dominico Fray Domingo de Santo Tomás, años antes que existieran gramáticas de lenguas europeas en Europa (salvo del castellano). En 1570 ya existía una cátedra de quechua en la Universidad de San Marcos, aún antes de que en universidades europeas existieran cátedras de las lenguas locales.

Hacia fines del siglo XVI se decía que es mejor y más conforme a la razón que los españoles hablemos la lengua de los pueblos originales que no ellos la nuestra. En esa misma época, siendo arzobispo de Lima Toribio Alfonso de Mogrovejo, si bien no se descuida el enseñar la lengua castellana a los indígenas, se prohíbe que se les obligue a rezar en castellano o latín, y se señala que es mejor y más provechoso que lo hagan en su propia lengua. Es más, el propio Toribio decide aprender la lengua general y predicaba a cada uno en su lengua, a los españoles en castellano y a los indígenas en quechua.

El primer libro que se imprime en América del Sur lo hace en tres idiomas: castellano, quechua y aymara, para que cada uno pueda leerlo en su lengua, y se rogaba a los obispos en cuyas diócesis no se hablaban estas lenguas, que los tradujeran a las lenguas locales. Es en la primera década del siglo XVII cuando se publica la gramática de la lengua aymara, en Juli, a orillas del lago Titicaca, y en 1640 el limeño Antonio Ruiz de Montoya publicaba la primera gramática y diccionario de la lengua guaraní.

Son de destacar personajes como Fray Jerónimo de Ore, franciscano que dominaba, a inicios del siglo XVII, nueve lenguas. Los frailes que iban a predicar en los Andes debían rendir exámenes de lenguas (hoy se pueden consultar los exámenes que rendían los frailes mercedarios que en 1614 iban a predicar a la zona de Carabaillo).

El proceso educativo fue una tarea importante. Los indígenas tenían deberes y obligaciones en tanto súbditos del rey. Es cierto que no siempre se cumplió con esto y que en muchos casos los encomenderos cometieron muchos abusos, pero la idea de introducir nuevos conocimientos y tecnologías en el mundo andino fue una preocupación desde el inicio de la presencia europea.

La evangelización fue una tarea fundamental pero, paralelamente, se buscó introducir una serie de factores que contribuyeran a la mejora de las condiciones de vida. Otra preocupación fue la de enseñar a vivir políticamente, es decir, en polis, ciudades. El fenómeno de las reducciones indígenas, es decir, la creación de pueblos en los cuales la gente debía vivir en comunidad, es uno de los procesos de urbanización más amplios que se han dado en la historia de la humanidad. Si bien se había tratado de lograr desde décadas atrás, sólo entre 1570 y 1575 el Virrey Toledo viajó por el Virreinato fundando cientos de nuevos pueblos para los indígenas, según las leyes de fundación de pueblos, las cuales se correspondían con las tradiciones europeas e incluso con la idea de la ciudad ideal renacentista: una plaza al centro, la iglesia al fondo como el edificio principal, luego en torno a la plaza una serie de casas, la cárcel y el hospital. El Tercer Concilio Limense, que se realizaría en Lima entre 1581 y 1583 y que serviría para organizar la Iglesia y en gran medida la sociedad peruana, da una serie de instrucciones acerca de cómo debía ser la vida en estos pueblos. En las reducciones indígenas los pobladores tenían que ir a la escuela a aprender a leer y escribir, contar, cantar y la doctrina cristiana.

El Tercer Concilio Limense hablaba también de la manera cómo debían ser construidas las iglesias, y de la importancia de la música en ellas. A la letra dice:

“Cap. 5º.- Del cuidado del culto divino “Últimamente, porque es cosa cierta y notoria que esta nación de indios se atraen y provocan sobremanera al conocimiento y veneración del Sumo Dios con las ceremonias exteriores y aparato del culto divino, procuren mucho los obispos y también en su tanto los curas , que todo lo que toca al culto divino, procuren mucho los obispos y también en su tanto los curas, que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfección y lustre que puedan, y para este efecto pongan estudio y cuidado en que haya escuela y capilla de cantores y juntamente música de flautas y chirimías y otros instrumentos acomodados en las iglesias. Lo cual todo ordenarán los obispos en los lugares y por la forma y modo que juzgaren ser a mayor gloria de Dios y ayuda espiritual de las almas.”⁶

⁶ Recomendaciones del Tercer Concilio Limense

Todavía hoy es posible visitar pueblos en sitios tan alejados de la sierra de Lima, decorados con pinturas murales y la presencia de instrumentos musicales como arpas, violines y órganos de fuelles, éstos últimos mayormente del siglo XVIII. El huayno, la expresión más sentida de la música andina y expresión por excelencia del folklore popular, se puede cantar en quechua o castellano, y se toca con instrumentos de cuerda: violines, guitarras, arpas.

Eran frecuentes en los pueblos los cantos en latín, castellano, quechua y aymara. El *Hanaqpachap Cusicuinin* es considerado el canto polifónico en quechua más antiguo del que se tenga memoria. Atribuido a Juan Pérez Bocanegra, cura franciscano de Andahuaylillas, aparece ya escrito en 1631.



Imagen 11 – Guamán Poma de Ayala “Los cantores de la Santa Iglesia”.
“Nueva crónica y Buen Gobierno”, Lima, 1615.

Mientras que la población local aprendía a contar, cantar y la doctrina cristiana, la nobleza indígena era reconocida como tal. Solían tener escudos de armas, sabían leer y escribir y hablaban generalmente tres idiomas: quechua, latín y castellano. Un personaje del siglo XVIII como José Gabriel Condorcanqui era un caique indígena educado por los jesuitas, que hablaba quechua, castellano y conocía el latín. La nobleza indígena y española establecían también vínculos familiares. Es famoso el cuadro del matrimonio de don Martín de Loyola, sobrino de San Ignacio, con Beatriz Clara Coya, descendiente de panacas incas, quienes tuvieron una hija, Ana María Lorenza García Sayri Túpac de Loyola, mestiza que contrajo matrimonio con Juan Enrique de Borja, de la casa de los Borja de España. La valoración de lo indígena y de lo hispano, es una constante en los siglos XVI, XVII y XVIII. Así, por ejemplo, las danzas, la música, el arte en general, se fusionan y crean nuevas expresiones donde los orígenes prehispánicos y los europeos generan una nueva propuesta.



Imagen 12 - Danzas folklóricas peruanas

En todo caso, se respetan las manifestaciones culturales que tenían un significado establecido para cada grupo. Así, por ejemplo, mientras que a la procesión del Corpus en el Cusco los españoles van vestidos de negro, los caciques indígenas visten coloridos atuendos y plumas en la cabeza, como se ve en numerosos cuadros del siglo XVIII, especialmente en la magnífica serie de cuadros de la Procesión del Corpus de la iglesia de Santa Ana del Cusco, actualmente en el Museo del Palacio Arzobispal. Incluso los santos, la Virgen e inclusive Cristo mismo, asumirán el rostro local. El Señor de los Temblores, Patrón del Cusco, es un Cristo cobrizo, mientras que el Santo Patrón de Lima es Cristo bajo la advocación de señor de los Milagros, conocido como el Cristo Moreno, cuya imagen fue pintada por un angoleño.

La valoración de lo humano iba más allá de muchos mitos y prejuicios. La fama de santidad de un personaje como Martín de Porres lo hacía digno de crédito para dar consejos de modo que el Virrey no dudaba en consultarlo aún más allá de su condición social.

Quizás una de las expresiones más claras de esta conciencia de lo multicultural y universal, de la manera cómo el Barroco en América Latina asume esa capacidad integradora en los virreinos hispanos, lo encontramos en un poema de Sor Juana Inés de la Cruz, poetisa mexicana de la segunda mitad del siglo XVII. Nacida en México de ascendencia hispana, Sor Juana reconoce que, siendo de formación criolla, encuentra en su producción poética elementos particulares de la cultura local que la influyen. Y justamente por ello, en uno de sus poemas se pregunta:

¿Qué mágicas infusiones
de los indios herbolarios
de mi patria, entre mis letras
el hechizo derramaron?

Ella, que se reconoce totalmente de formación occidental, europea, criolla, reconoce que hay un influjo local en su obra. Pero no se vaya a entender este reconocimiento como un sentido de diferenciación y distanciamiento de la cultura occidental, al contrario, es un sentido de universalidad, de la posibilidad de reconocer que todos los elementos de la cultura conllevan a un solo fin, y que la cultura dominante del siglo XVII y XVIII, la cultura barroca, es capaz de incorporar todas estas manifestaciones en

igualdad de condiciones frente a una sociedad que tiene como referente este deseo de universalidad.

Octavio Paz hace un comentario a este pasaje y dice textualmente:

“Sería un error de perspectiva histórica confundir la estética barroca -que abría las puertas al exotismo del Nuevo Mundo- con una preocupación nacionalista cualquiera. Más bien se puede decir lo contrario.[...] Indios, criollos, mestizos, blancos y mulatos forman un todo. Su preocupación por las religiones precortesianas -visible en loa que precede a El Divino Narciso- posee el mismo sentido. La función de la Iglesia no es diversa a la del imperio: conciliar los antagonismos, abrazar las diferencias en una verdad superior”.

Es decir, más que un nacionalismo que diferencia, se trata de un sentido de universalidad, de posibilidad de que, bajo la gran sombrilla del Imperio y sobre todo de la Iglesia, todas las manifestaciones culturales pueden ser acogidas. Éste es el sentido del Barroco en la Ciudad de los Reyes, en el Perú y en la América Hispana, un sentido de amplitud, de acogida, de incorporación, de multiculturalidad, de saber que una cultura es más rica en la aceptación de las manifestaciones de cada persona, que es posible la unidad dentro de la variedad. Esto sólo es posible cuando se tiene clara conciencia del destino del hombre y de la sociedad que se forma, en el deseo de universalidad, de totalidad y el Barroco en América es expresión de ello.

Todo esto comienza a cambiar a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Pero eso es ya otro tema.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ALVAREZ, Rosario

1993 *La iconografía musical latinoamericana en el Renacimiento y en el Barroco: importancia y pautas para su estudio.* Colección Interamer N° 26, OEA.

AVEDAÑO, Fernando

1648 *Sermones de los misterios de nuestra santa fe católica, en lengua castellana y la general del inca. Impúgnase los errores particulares que los indios han tenido.* Lima, López Herrera.

ESTABRIDIS, Ricardo

1989 “Influencia italiana en la pintura virreinal”. En: *Varios, Pintura en el virreinato del Perú.* Lima, Banco de Crédito del Perú.

LOPEZ MARTÍN, Julián

1994 *La liturgia de la iglesia.* Madrid, BAC.

MARZAI, Manuel

1988 *La transformación religiosa peruana.* Lima, PUCP.

TORD NICCOLINI, Javier y LAZO GARCÍA, Carlos

1980 “Economía y sociedad en el Perú colonial”. En: *Historia del Perú,* Lima, Ed. Juan Mejía Baca, pp 228-290.

VILLACORTA Y SANTAMATO, Luis Andrés y otros (curadores).

2006 *Toribio Alfonso de Mogrovejo (España 1538. Perú 1606) Documentos de una excepcional aventura humana. Biografía y fuentes originales de la vida y de la obra del segundo*

Arzobispo de Lima. Editorial Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, Perú.

* * *

Luis Villacorta Santamato. Realizó estudios de Arquitectura en la Universidad Nacional de Ingeniería en Lima, Perú. Ha seguido estudios de Historia de la Arquitectura en la Università degli Studi di Roma "La Sapienza" (1987) y en la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona, España (2006-2007). Ha seguido cursos de especialización en gestión de proyectos culturales para el desarrollo en el Centro de Internacional de Capacitación de la Organización Internacional para el Trabajo con sede en Turín, Italia (2003) y de gestión de edificaciones históricas en la Universidad de Lund en Suecia (2007). Ha escrito numerosos artículos para revistas especializadas en temas de arquitectura y especialmente de patrimonio histórico. Ha dado conferencias y dictado clases sobre temas de Patrimonio Histórico en diversas universidades y centros académicos en el Perú y el extranjero. Entre 2006 y 2009 ha participado en el programa de televisión "Perú Barroco", dedicado a la difusión del arte barroco en el Perú. Actualmente se desempeña como profesor del curso Seminario Ciudad de Lima en la Universidad Nacional de Ingeniería de Lima, Perú, docente de Historia de la Arquitectura en la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas, y es codirector del CEPAC, Centro para el Estudio y Promoción del Patrimonio Cultural de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, en Lima, Perú.

ESCRITOS DEL PASADO

PIETRO CERONE: EL MELOPEO Y MAESTRO “TRACTADO DE LA MÚSICA THEORICA Y PRATICA”, LIBRO 22. LOS ENIGMAS MUSICALES.

**DIANA FERNÁNDEZ CALVO
JULIÁN MOSCA**

Introducción

Pietro Cerone (Bergamo, 1566; Nápoles, 1625) vivió en España y fue maestro de Capilla de Felipe II y Felipe III. En el curso de estas funciones, este músico italiano tomó contacto con los estilos compositivos vigentes y con la teoría musical española. Al parecer, abandonó España en 1603 y se convirtió en sacerdote y cantante en la iglesia de SS Annunziata, Nápoles. En 1609, también empezó a enseñar canto llano a los diáconos de la iglesia, para los cuales probablemente escribió *Le regole più necessarie per l'introduzione del canto fermo* (Nápoles, 1609). Desde 1610 hasta su muerte, se desempeñó como cantante en la capilla real. En 1613, escribe en Nápoles *El melopeo y maestro* (Nápoles, 1613)¹. Este tratado se instaló rápidamente como una obra teórica musical fundamental durante el siglo XVII. De esta manera, Pietro

¹ El tratado posee 1160 páginas distribuidas en 22 libros. En el título, Cerone remite al “melopeo” que significa músico perfecto y utiliza el término “maestro” para señalar que este tratado cumpliría la función de enseñar a todos aquellos que hubieran recibido malas enseñanzas de maestros españoles. Así lo afirma el autor en el Libro I, Capítulo III, p. 9

Cerone, se convirtió en el iniciador de la nueva teoría musical española del Barroco.²

Según Claudio Palisca³ hoy se conservan cuarenta y nueve ejemplares de la obra en bibliotecas públicas, nueve de ellos en España. Esto hecho constituye un indicador interesante que nos advierte sobre la enorme propagación de la obra.

El tratado tuvo difusión no sólo en Europa sino también en América. En el Seminario de San Antonio Abad de Cusco se han encontrado dos copias del tratado *Melopeo y maestro* de Cerone (1613). Geoffrey Baker, en su libro *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco* (2008)⁴, da cuenta de la existencia de dos ejemplares de este tratado en la biblioteca personal de Matías de Livisaca, ‘maestro compositor’ de la parroquia de Santa Ana en Cusco. Por donación testamentaria estos ejemplares de Livisaca pasaron a ser propiedad del maestro de capilla de Potosí, Durán de la Mota.

Por su parte, Sor Juana Inés de la Cruz estudió este tratado minuciosamente e incorporó en su obra literaria numerosas referencias tomadas directamente de los escritos de Cerone⁵. La copia personal que realizó Sor Juana de este tratado, a la cual agregó anotaciones al margen, nos da suficiente prueba de la influencia que ejerció esta propuesta teórica en la reflexión literaria musical de su obra posterior⁶. En una época en la que los libros

² Cfr. Hudson Barton "Cerone, Pietro." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05304> (accessed December 6, 2009).

³ PALISCA, Claude V. "Cerone, Pietro" en CASARES RODICIO, Emilio (Dtor.): *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid, 1999.

⁴ BAKER, Geoffrey. *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco*. Durham y Londres: Duke University Press, 2008. 308 pp.

⁵ Sor Juana disiente con Cerone en aspectos referentes a la práctica musical de las mujeres. Cerone afirmaba. "[...] de ninguna manera se ha de sufrir que las mugeres hagan esta profession. [...] Ejercer la musica es aun mas pernicioso que aprender a leer y escribir". También recomienda a los padres que prohíban a sus hijas el estudio de la música.

⁶ La copia de Sor Juana se conserva en la Biblioteca del Congreso de la Unión en México. Las anotaciones existen solamente en las páginas 284-85 del tratado. Abreu Gomez reproduce estas páginas al final de su libro *Sor Juana Inés de la Cruz: Bibliografía y Biblioteca* (en la sección "Fotografados", sin numeración).

españoles resulta evidente su familiaridad con Morales, pero también comenta la obra de Francisco Guerrero, Alonso Lobo, Mateo Romero y Tomás de Victoria. Su estética es conservadora, lo demuestra el hecho de que no menciona a Claudio Monteverdi, Marco da Gagliano, o a Carlo Gesualdo, compositor que no puede haber sido desconocido para él.

Cerone pretende unir en este tratado la teoría con la práctica. Por ello estructura el texto y los ejemplos musicales de una manera novedosa direccionada a una función autodidáctica.

“[...] y para que la gente moza, que por gusto o necesidad desea saberla, la pueda aprender con mayor comodidad y con más facilidad, he ordenado este presente volumen engastando (como cosa nueva) la teórica en la práctica”⁸. (sic)

Al efectuar este enlace establece que la ‘música práctica’ tiene una mayor aceptación.

“[...] en lo que toca al provecho y satisfacción universal, digo que de más provecho es la práctica que la teórica: porque la teórica da satisfacción sólo a los versados en la especulación, que son muy pocos y la práctica da gusto a todos”⁹. (sic)

Al mismo tiempo destaca la importancia de la ‘música teórica’.

“[...] cuanto a lo que dicen algunos, que en la música no ha de haber más que práctica, digo que es yerro manifiesto: porque caso que la práctica sea útil, ¿quién no ve cuánto mejor será si fuese acompañada con arte y teórica, para que sepa las cosas por sus principios y causas, que sola por sí?”¹⁰. (sic)

⁸ Cfr: Dedicatoria a Felipe III (Rey de las Españas). En la época en la que Cerone publica su tratado (1613) Nápoles pertenecía a la corona española.

⁹ Cerone, *El Melopeo y maestro* libro II, cap. VIII, p. 212.

¹⁰ Cerone, *El Melopeo y maestro* libro II, cap. X, p. 215.

Según Cerone, esta feliz unión es la que define al ‘músico perfecto’.

“Por teórico se ha de entender aquel que doctrinal y científicamente de la música sabe hablar y discurrir.[...] Sólo aquel alcanza con justo título este nombre de músico, el cual no solamente trata, mas así mismo pone en obra con razón las partes de la música; teniendo conocimientos de la Práctica y de la Especulativa. Este es pues el verdadero y absoluto músico, [...] el cual, según los más antiguos, también se puede llamar MELOPEO, que quiere decir músico perfecto”¹¹. (sic)

El Mellopeo y Maestro ejerce una profunda influencia en la teoría musical española de los siglos XVII y XVIII, y es citado por Andrés de Monseratte (1614), Andrés Lorente (1672), el portugués Manuel Nunes da Silva (1685), José Salado (1730), Bernardo Comes (1739), Antonio Roel de Río (1760 y 1764), Diego de Rojas (1760) y Antonio Soler (1765 y 1766). En 1769, Jorge Guzmán, de la Catedral de Cádiz, admite que considera a Pietro Cerone como el mejor de todos los teóricos y publica una selección de sus escritos bajo el título *Curiosidades del Cantollano*.

El libro 22. Enigmas musicales.

El último libro de este tratado constituye una verdadera joya documental que ilustra la práctica de la composición y de la lectura musical de la época en la que se utilizaban juegos de notación musical enigmática.

“Ay pues en la musica unos cantos muy oscuros y muy difficiles para entender de cómo vayan cantados: y ansi otra cosa no son que un hazer quebrar la cabeza al que pretende saber la invención del secreto. Y esta manera de cantos, a vezes suelen inventar los Compositores a imitación y semejanza de aquel hablar secreto obscuro y marañado que suelen usar los gramáticos y personas doctas: al qual apodo o sentencia llaman ENIGMA”¹². (sic)

¹¹ Cerone, *El Mellopeo y maestro* libro II, cap. XI, p. 219

¹² Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1074.

A continuación, analizaremos algunos ejemplos.

a - Enigma del sol que se oscurece (número XIII – ‘Cantus’)¹³

OBTENEBRATUS EST IN ORTV SVO.

I/a. Cap. 13.

Cantus.

Alto.

Tenor. Tribus vocibus.

Declaracion. La inteligencia deste Tiple enigmático, es harto fácil; pues todo consiste solamente en advertir de cantar la figura Sol, como si fuera escurecida y toda negra; que por esto dize su regla: *Obtenebratus est Sol in ortu suo*. La qual por ser debaxo de Compas binario, viene a disminuir la quarta parte de su valor: como averiguar se puede de lo que queda declarado en el Cap. 6. del vij. Lib. a planas 522. De modo, que los cinco Soles blancos, que ay en la parte del Canto ó Tiple, se han de entender por negros: cuyos valores seran en esta manera; pontendolos digo, debaxo de vn mismo Tiempo.

Imagen 2: Enigma del sol que se oscurece¹⁴

Cerone presenta el ‘Enigma del sol que se oscurece’ e indica como modo de resolución en la interpretación el ennegrecimiento de las notas Sol de la parte del alto.

“La inteligencia de este Tiple enigmático, es harto fácil; pues todo consiste solamente en advertir de cantar la Figura sol como si fuera oscurecida y toda negra [...] La cual por ser debaxo de compas binario, viene a disminuir la cuarta parte de su valor: como averiguar se puede de

¹³ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1088.

¹⁴ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1088.

lo que queda declarado en el capítulo 6¹⁵, [...] de modo que los cinco soles blancos que hay en la parte del canto o tiple se han de entender por negros cuyos valores serán de esta manera¹⁶. (sic)



Imagen 3. Métrica e interpretación¹⁷

Para transcribir correctamente este Enigma hemos tenido en cuenta el sistema de mutaciones que Cerone detalla en la pág. 487 del tratado, al abordar el sistema de solfeo vigente en esa época¹⁸.

Transcripción:

En este motete a tres voces la voz superior (el Cantus) es la que corresponde al enigma. Como aclara Cerone en su tratado, la solución consiste en ennegrecer (u ‘oscurecer’) las figuras de nombre ‘Sol’ de esta voz, a fin de reducir sus valores en una cuarta parte (bajo tiempo imperfecto con prolación imperfecta).

¹⁵ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 522.

¹⁶ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1088

¹⁷ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1088.

¹⁸ Re5 es Sol.

Enigma del sol que se oscurece

The image displays a musical score for three vocal parts: Cantus, Altus, and Tenor. The score is organized into three systems. The first system shows the beginning of the piece, with the Cantus part starting with a rest and the other parts beginning their melodic lines. The second system, starting at measure 7, shows the Cantus part with a melodic line, the Altus part with a more active line, and the Tenor part with a steady accompaniment. The third system, starting at measure 13, continues the vocal lines, with the Cantus part featuring a long note and the other parts providing harmonic support.

Imagen 4 – Transcripción del ‘Enigma del sol que se oscurece’, pág 1.

2 Enigma del sol que se oscurece

The image displays a musical score for three voices: Cant (Soprano), A (Alto), and T (Tenor). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (19, 25, and 31). The Cant part is written in a soprano clef, the A part in an alto clef, and the T part in a tenor clef. The music consists of a series of notes and rests, with some notes beamed together and others held as long notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score ends with a double bar line.

Imagen 5 – Transcripción del ‘Enigma del sol que se oscurece’, pág 2

b - Enigma de la Cruz ¹⁹ (Número XX)

Este enigma es presentado por Cerone con la siguiente declaración:

“Aquí no hay tanta necesidad de declaración como de Resolución, pues harto claro se conoce que el Baxo y el Tenor comienzan desde el pie de la Cruz y ayuntanse en el árbol: cantando las notas cada uno por su verso que viene a ser el uno contrario al otro advirtiendo que las pautas en el Baxo se consideran lo que valen (como en el Tenor) y no lo que parecen. Mas el contralto canta su parte sobre el brazo de la cruz, andando una vez y otra volviendo, que por ello de una parte tiene escrito “Vado”, que muestra camino derecho y de otra “oineV” con que nos avisa que canta al contrario. Apartando estas tres partes son como las tres resoluciones después de la siguiente Cruz se puede ver y si la final no está ordenada con observación por ahora tengan paciencia”.
(sic)

La parte superior de la cruz corresponde al tenor. Cuando Cerone indica que las pausas de Bajo y Tenor ‘valen lo que son y no lo que parecen’ pretende advertir que en el Bajo las pausas son presentadas gráficamente como si fueran de mínima (de acuerdo a la indicación invertida de la línea). No obstante, el intérprete les tiene que dar el valor de pausas de semibreve así como las lee el Tenor. (Ver imagen en página siguiente).

¹⁹ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1095.

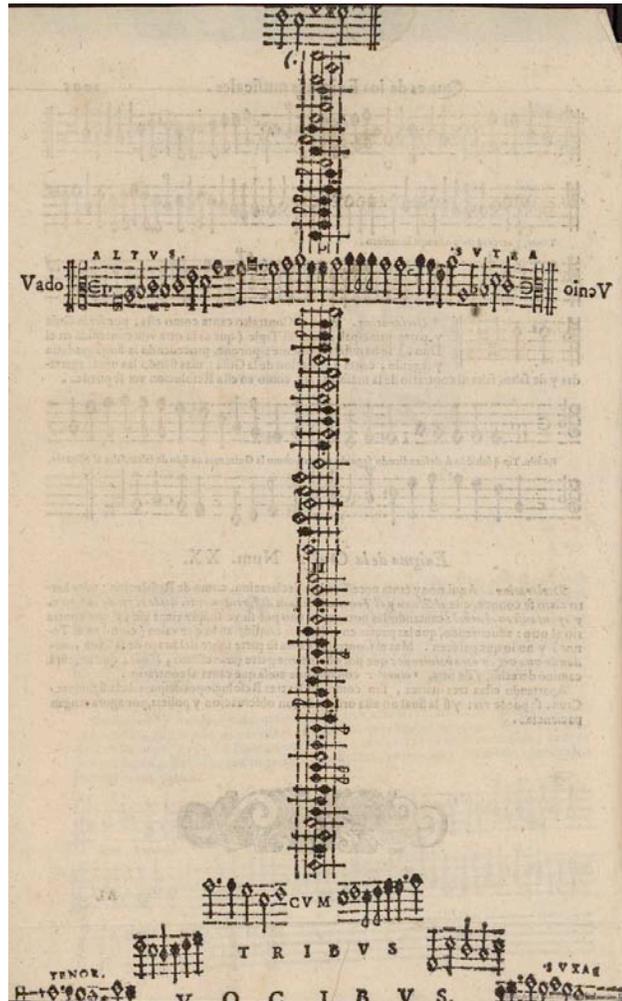


Imagen 6 –Enigma de la Cruz²⁰

²⁰ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1096.

Transcripción:

Enigma de la Cruz

The image displays a musical score for three voices: Alto, Tenor, and Bajo. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (8, 8, and 15 respectively). The Alto part is written in a soprano clef, the Tenor in an alto clef, and the Bajo in a bass clef. The music is in common time (C). The first system shows the beginning of the piece, with the Alto part starting on a whole note G4. The second system continues the vocal lines, with the Alto part moving to a half note G4. The third system shows the final part of the piece, with the Alto part ending on a half note G4. The Tenor and Bajo parts provide harmonic support throughout the piece.

Imagen 7- Transcripción del 'Enigma de la Cruz', pág 1.

Enigma de la Cruz

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Enigma de la Cruz'. Each system consists of three staves: Soprano (A), Tenor (Te), and Bass (B). The first system begins at measure 22, the second at measure 29, and the third at measure 36. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The piece concludes with a double bar line at the end of the third system.

Imagen 8- Transcripción del 'Enigma de la Cruz', pág 2

Este enigma es un ingenioso canon a 3 voces, en el que se hace uso de la inversión y la retrogradación. El Bajo y el Tenor comienzan por ambos extremos del pie de la cruz: el tenor lee de izquierda a derecha, mientras el Bajo lo hace de derecha a izquierda. Cuando se unen en la vertical, el Tenor debe leer con su vista puesta en el extremo izquierdo del papel, mientras el Bajo lo hace desde el extremo derecho. De esta manera ambas voces leen el mismo pasaje en inversión. El Bajo, sin embargo, debe interpretar el valor de las pausas de la misma manera que lo hace el Tenor. A esto se debe la aclaración de Cerone de que las pausas en el Bajo se leen según lo que valen, y no “lo que parecen”. Al llegar al tope, es el Tenor el que debe continuar leyendo el fragmento horizontal que corona la cruz, haciéndolo de izquierda a derecha. El Alto, por su parte, sólo tiene asignado el brazo horizontal de la cruz y debe leerlo primero de izquierda a derecha, y después de derecha izquierda, produciendo la retrogradación del material melódico.

En la resolución, advertimos que Bajo y Alto realizan la primera entrada en imitación al unísono, a distancia de tres compases:



Imagen 9 – Entrada en imitación

La explicación se enriquece con una sugerencia de Cerone extensiva a los otros enigmas: “Adviertan pero (y esto para siempre) que a cualquiera invención (para acompañamiento de las Consonancias) se le puede añadir más partes libres: y saldrá muy acabada...”²¹. (sic)

²¹ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

c - Enigma del Elefante²² (Número XXVIII – ‘Enigma a donde las notas blancas se cantan por negras y las negras por blancas’)

Este Enigma es presentado de la siguiente manera: “En lo que es invención, no es para dexar el ejemplo de otro Canon enigmático y secreto al qual ordeno de esta manera. [...] Duo in Diapente post Duo Tempora²³. (sic)



Imagen 10 – Enigma del elefante²⁴

“Para satisfacer a la gente moza advierto que la Parte principal ha de cantar todo puntualmente, como escrito está: más la Consiguiente subentra después de cuatro compases, una quinta en Baxo y cantando, a todas las notas blancas dales el valor de negras y, al contrario, a todas

²² Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

²³ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

²⁴ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

las negras dales el valor de blancas. [...] Las figuras blancas por negras y las negras por blancas”²⁵. (sic)

Este enigma es un canon a dos voces por disminución y aumentación. El consecuente canta a la quinta inferior del antecedente, entrando dos compases después de este último.

El consecuente no canta la totalidad de la melodía, sino solamente los primeros nueve compases de la misma. De esta manera se asegura que el canon finalice con ambas voces a la vez. El calderón colocado sobre el ‘La’ en el original (no presente en nuestra transcripción) cumple la función de indicarnos el punto hasta el cual debe cantar el consecuente.

Las aumentaciones y disminuciones rítmicas -que realiza el consecuente con partir de la melodía original- son producto de la interpretación de las figuras que indica Cerone: leer como blancas a las que se presentan como ennegrecidas, y leer como ennegrecidas a las que se presentan como blancas. Para ello hay que guiarse por las reglas de notación mensural para el tiempo imperfecto con prolación imperfecta. De esta manera las mínimas blancas (transcriptas por nosotros como figuras blancas) pasan a valer la mitad cuando se las ennegrece (es decir, pasan a ser negras en nuestra transcripción). Al mismo tiempo, mientras la breve del comienzo, que como breve blanca vale ocho mínimas (ocho negras para nosotros), pasa a valer, ennegrecida, seis mínimas (seis negras). Es interesante destacar que el consecuente sólo tiene asignado para sí la porción del antecedente que posee figuras vulnerables al cambio de color.

Transcripción:

²⁵ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

Enigma del elefante

The image displays a musical score for 'Enigma del elefante' by Pietro Cerone. It consists of three systems of two staves each, labeled 1, 7, and 12. The first system (measures 1-6) shows a treble staff with a whole note followed by quarter notes, and a bass staff with rests followed by a half note and quarter notes. The second system (measures 7-11) continues the melodic lines in both staves. The third system (measures 12-15) concludes the piece with a final cadence in both staves.

Imagen 11 – Transcripción del ‘Enigma del elefante’

El contrapunto que se produce entre ambas voces combina la segunda y la tercera especies (es decir, dos notas contra una, y cuatro notas contra una). El uso de retardos se da solamente en los puntos cadenciales (compases nueve y trece de la transcripción). Esta característica le confiere al canon una sonoridad algo rígida y antigua. El propio Cerone lo destaca al recomendar que, a la hora de cantarlo, se agreguen nuevas voces con el fin de aportar una sonoridad más llena y acorde a los gustos de la época:

“Acompañando la invención con más voces, hará un gracioso cantar; pues así en dos, parece la cosa muy pobre, por cuanto van cantando a nota contra nota, sin usar ligadura, ni especie disonante”²⁶.(sic)

Esta indicación de Cerone debe ser interpretada como una sugerencia hacia el agregado de voces con material nuevo, independientes de las voces que hacen el canon, a fin de que la combinación de las voces sea de resolución más rica y completa.

d- Enigma de la mano²⁷ (Número XXXVIII)

Cerone presenta este enigma con la siguiente declaración:

“La parte oscura puesta en la mano de arriba es de Contralto, su letrero es harto claro, con todo esto no quiero dexar de declarar su secreto a los que no entiende la habla italiana. Para saber cantar esta parte, *havemos de guiar con los guarismos o numeros arithméticos*, que van escritos en la mano: comenzando desde el 1, que esta puesto en la primera y mas baxa juntura del dedo pequeño, que es un F faut, y siguen por orden hasta el 22, que esta en la quarta juntura del dedo anelar, que es Csolfaut: y esto es en quanto a la entonación de las voces. *Mas en quanto al valor de los puntos, havemos de advertir en que dedo estan puestos*: porque, los que están en el dedo llamado index, serán del valor de un Compás, los del dedo largo y de medio, señalan el valor de dos Compases: tres, los del dedo anelar y quatro los del dedo menique o pequeño. Verdad es (nota) que de los quatro compases, los dos primeros números callaremos, guardando una pausa de breve y los otros dos cantaremos con figura de breve”²⁸. (sic)

²⁶ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

²⁷ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1120.

²⁸ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1120.

1120 De la Musica del Cerone Lib. XXII.

Enigma de la mano. Num. XXXVIII.

The diagram shows a right hand with fingers numbered as follows: thumb (1-16), index (1-16), middle (11-21), ring (2-3-10-22), and little (9). On the palm, there is a musical staff with the notes 'c' and 'b' on the first and second lines respectively. A ribbon at the bottom of the hand contains the text 'Non son per se la sciam'.

A L T O.

*Chi vuol saper di questa mano il canto,
L'ordine segua de gli Abbachisi segni:
E se desia tener tra tutti'l vanto,
Stia svegliato nel dar i valor degni:
Tenendo conto con le dita alquanto,
Si vederà Signor de i veri pegni.
L'indice vno mostra, tre l'anellare,
Il lungo due, e quattro l'auricolare.
Per più chiaro parlare,
Se li verrà in mente Longa figura,
Vna parte tacer, l'altra cantare
Deuerà, sol per trouarsi à misura.
Se'l tutto offeruerà con lieto core,
Felice lui, felici gl'anni, e l'hore.*

Imagen 12 – 'Enigma de la mano'

Si se sigue el orden propuesto por Cerone para los números (del uno al veintidós) se puede comprobar que el lugar de la mano en el que está puesto cada número representa la nota que hay que cantar de acuerdo a la ubicación de las notas en la mano de Guido D'Arezzo.

Este Enigma es un motete a cuatro voces en contrapunto imitativo. La voz enigmática es la del Alto, cuyas notas deben descifrarse a partir de las posiciones de los números en la mano de Guido. La lectura sucesiva de los números, de menor a mayor, indica además el orden de las notas. Como vimos antes, Cerone aclara que los dedos son los encargados de indicar el ritmo: las notas que se hallan sobre el índice valen una semibreve (o 'un compás' como dice Cerone), las que se hallan sobre el dedo medio dos; sobre el dedo anular valen tres, y sobre el meñique valen cuatro. La melodía resultante posee la apariencia de un *cantus firmus*, debido al estatismo provocado por el largo valor de sus notas. Sin embargo, su extensión es menor que la de las tres voces restantes (en nuestra transcripción la melodía del Alto finaliza cuatro compases antes del final de la obra).

En la primera entrada las voces se imitan de a pares, a la octava o al unísono (Bajo con Tiple, Tenor con Alto):



Imagen 13 - Motivo de la primera entrada de la Tiple



Imagen 14 - Motivo de la primera entrada del Bajo



Imagen 15 - Motivo de la primera entrada del Alto



Imagen 16- Motivo de la primera entrada del Tenor

La imitación entre Tenor y Alto se limita solamente al intervalo de quinta inicial, aunque puede indicarse que ambos realizan luego un salto de tercera. Más adelante, en el compás dieciocho de nuestra transcripción, el tenor comienza a presentar la cabeza del motivo que dominará en líneas generales el resto de la pieza. Este motivo es imitado inmediatamente a la tercera inferior por el Bajo, y a la octava por el Tiple. El Alto también lo imita, a su manera, en valores mucho más largos y solamente en sus dos primeras notas:

A musical score for four voices: Tiple (Ti), Alto (A), Tenor (Te), and Bajo (B). The score is in common time and one flat. It begins at measure 18. The Tenor part (Te) starts with the motif from image 16. The Tiple (Ti) part imitates the first two notes (G4 and A4) with a longer note value. The Alto (A) part imitates the first two notes (G4 and A4) with a very long note value. The Bajo (B) part imitates the first two notes (G4 and A4) an octave lower (G3 and A3) with a longer note value. The other voices have rests or follow the Tenor's lead.

Imagen 17 - Imitaciones

Las imitaciones de este motivo continuarán, con mayor o menor grado de diferencias, hasta desembocar en el final de la obra. Es de importancia notar que el Alto, pese a su estatismo, participa también de las imitaciones en ciertos giros característicos a lo largo de la pieza.

Transcripción

Enigma de la mano

The image displays a musical score for the piece 'Enigma de la mano'. It is organized into two systems of four staves each. The first system includes staves for Tiple, Alto [enigmático], Tenor, and Bajo. The second system includes staves for Ti, A, Te, and B. The music is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The Tiple part begins with a melodic line in the first measure, while the other parts have rests. The Alto part has a melodic line starting in the second measure. The Tenor and Bajo parts have rests throughout the first system. The second system shows more complex melodic lines for all parts, with the Ti part starting in the first measure and the other parts having rests or simple accompaniment.

Imagen 18 – Transcripción ‘Enigma de la mano’, pág 1

Enigma de la mano

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Enigma de la mano'. Each system consists of four staves labeled Ti, A, Te, and B. The first system begins at measure 13, and the second system begins at measure 19. The music is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The Ti staff uses a soprano clef, the A staff uses an alto clef, the Te staff uses a tenor clef, and the B staff uses a bass clef. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Imagen 19 – Transcripción 'Enigma de la mano', pág 2

Enigma de la mano

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Enigma de la mano'. Each system consists of four staves, labeled Ti, A, Te, and B from top to bottom. The music is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The first system begins at measure 25. The Ti part (soprano) starts with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes. The A part (alto) has a whole note on the first staff and rests on the second. The Te part (tenor) begins with an eighth rest, followed by eighth and quarter notes. The B part (bass) starts with a half note, followed by quarter notes. The second system begins at measure 31. The Ti part has a quarter note, a half note, and a quarter note. The A part has a whole rest on the first staff and a whole note on the second. The Te part continues with eighth and quarter notes. The B part has a half note, followed by a whole rest.

Imagen 20 – Transcripción 'Enigma de la mano', pág 3

Enigma de la mano

The image displays a musical score for the piece 'Enigma de la mano' by Pietro Cerone. The score is arranged in two systems, each with four staves labeled Ti, A, Te, and B. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The first system begins at measure 37. The Ti part features a melodic line with eighth and quarter notes. The A part consists of a single note with a long fermata. The Te part has a melodic line with eighth and quarter notes. The B part features a bass line with quarter and eighth notes. The second system begins at measure 43. The Ti part has a single note with a long fermata. The A part consists of a single note with a long fermata. The Te part has a single note with a long fermata. The B part has a single note with a long fermata.

Imagen 21 – Transcripción 'Enigma de la mano', pág 4

e - Enigma de la suerte o de los dados (Número XXXXI)²⁹

Este Enigma es introducido por Cerone con esta frase: “Para dar ocasión al estudioso, que pueda conocer esta manera de Cánones secretos y no ordinarios con mas facilidad, pongo este otro Enigma: y le ordeno así³⁰. (sic)

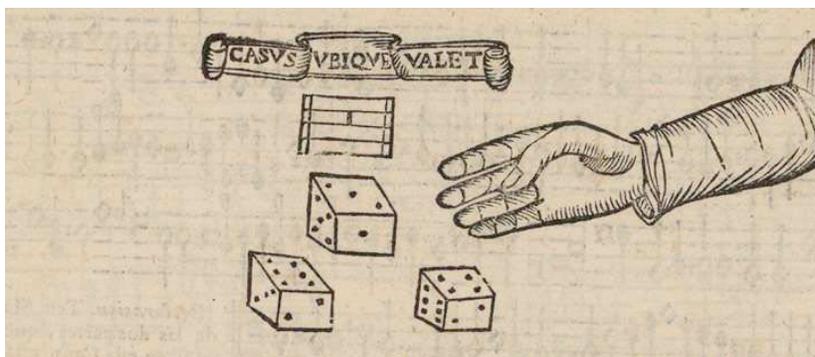


Imagen 22 – Enigma de la suerte³¹

De acuerdo a estas indicaciones sólo se debe agregar al comienzo del tenor o de la tiple un silencio de dos compases. Los dados determinan quién de los dos debe hacerlo.

Es por ello que Cerone presenta dos resoluciones posibles:

²⁹ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1124.

³⁰ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1124.

³¹ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1124.

Enigma de la suerte, o de los dados

Pausas en el tenor

The image displays a musical score for the piece 'Enigma de la suerte, o de los dados' by Pietro Cerone. The score is arranged in four systems, each featuring two staves: Tiple (Treble clef) and Tenor (Tenor clef). The music is in common time (C). The Tenor part includes several measures of rests, indicated by a 'z' symbol, which are the 'pausas en el tenor' mentioned in the title. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 8. The third system starts at measure 14. The fourth system starts at measure 20. The Tiple part provides a melodic accompaniment throughout, while the Tenor part has a more rhythmic and melodic line, often in counterpoint with the Tiple.

Imagen 23- 'Enigma de la Suerte' Transcripción con pausas en el Tenor

Enigma de la suerte, o de los dados

Pausas en el tiple

The image displays a musical score for the piece 'Enigma de la suerte, o de los dados'. It features two vocal parts: Tiple (Treble Clef) and Tenor (Bass Clef). The score is divided into four systems, each with a Tiple line and a Tenor line. The Tiple part includes several measures of rest, indicated by a horizontal line with a vertical bar, while the Tenor part continues with melodic lines. The first system shows the beginning of the piece. The second system starts at measure 7. The third system starts at measure 12. The fourth system starts at measure 17. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

Imagen 24- 'Enigma de la Suerte'. Transcripción con pausas en el Tiple

Esta propuesta enigmática consiste en un contrapunto a dos voces en el que se decide por medio del azar cuál es la voz que debe comenzar. El que sale sorteado realiza una pausa de breve (pausa de dos compases en nuestra transcripción), pudiendo ser este rol intercambiable de acuerdo a la suerte.

Cabe señalar que si se utiliza la estrategia propuesta por Cerone para la transcripción de este Enigma cuando el Tenor está a cargo las pausas, se debe entrar en intervalo de cuarta con el Tiple (intervalo disonante para el contrapunto tradicional)³².

Los calderones no deben interpretarse según su sentido moderno, ya que en el original marcan los puntos de encuentro entre las voces, y más precisamente el punto en el que debe finalizar la pieza cuando es el Tenor quien realiza las pausas. En nuestra transcripción del Tenor con pausas, esto ocurre en el compás diecinueve, sobre la primera nota de ambas voces. No obstante, en nuestra transcripción, hemos ofrecido la parte completa del Tenor, que queda *a solo* y no debería interpretarse.

g - Enigma del ajedrez (Número XXXXII)³³

Cerone advierte en su tratado que este Canon es de antigua data y pertenece a Ghiselino Danckerts.³⁴

³² Véase la resolución del enigma con las pausas en el tenor.

³³ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1128.

³⁴ Véase el extenso análisis que realiza Hans Westgeest en su artículo “Ghiselin Danckerts”, “Ave Maris Stella”: The Riddle Canon Solved”, publicado en *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, D. 36ste (1986), pp. 66-79. Westgeest destaca en su artículo que este canon es impreso en 1535 (78 años antes del tratado de Cerone). La inclusión del mismo en el tratado del *Melopeo y Maestro* indica la vigencia de esta práctica musical que es bien descrita por Westgeest cuando advierte: “Los cánones enigmáticos deben su éxito no sólo a las cualidades musicales de la obra oculta en ellos, sino especialmente a la originalidad y el ingenio del enigma en sí” (pág 66). El mismo Danckerts (tratadista y maestro de capilla) defiende la composición de los “cánones enigma” en sus tratados contra la depreciación que había

“Ay un Canon muy antiguo que a sido compuesto de un tal Ghiselino Dancherts: el qual (por lo que entiendo) fue de nacion Todesco y uno de los principales Musicos, que avia en aquellas tierras , en su tiempo. Este Canon que digo, esta compartido en un tablero de axedrez, de la manera, y con el letrero que somos por ver en la plana que se sigue. Para dezir verdad , hazta agora no se yo del cierto, como se haya de cantar: *aunque voy pensando, que las quatro partes que estan unidas en el tablero, vayan procedendo según el juego del axedrez y que este en alvedrio de los cantores, el pasar de una casilla a otra, son aquel termino que mas agradare*, advirtiendo empero, que todas las *quatro partes sean conformes en hazer el mismo movimiento*, de otra manera no saldrá bien el canto. Y allí, me parece que las palabras, que estan debaxo escritas, no sirvan de otra cosa mas, que de guiar las partes en sus propios lugares, en lo que es acompañamiento de voces. Cosa cierta es, *que cada voz tiene su casilla diferente y apartada; solo ay aquellas pocas, que atraviesan en medio, que son comunes a dos partes*, que por esta causa ay en ellas notas blancas y negras, por quanto una parte canta los puntos blancos y la otra los negros, a fin de dimuyrlas poco ni mucho en la cantidad y fin cantarlas en consideracion de Hemiolia: pues (como dicho es) no sirven de otra cosa mas, que de distinguir las dos partes, que van en ellas.”³⁵ (sic)

efectuado Nicola Vicentino en su libro *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* (Roma 1555). En el artículo de Westgeest se comenta la resolución de este Enigma propuesta por Cerone en el *Melopeo y Maestro* y comenta a su vez que existen posibles soluciones aun no exploradas: “Después de él existieron otros intentos que se hicieron para formular una solución, no obstante ninguno de los cuales se puede considerar satisfactorio. [...] Después de más de cuatro siglos y medio, el enigma aún no ha renunciado a su secreto.” (pág. 67). El autor del artículo asocia las posibilidades de resolución de este Enigma a los recursos enigmáticos propuestos por la Escuela retórica francesa de Borgoña para poemas enigmáticos. En el caso literario, las unidades textuales se encuentran en las 64 casillas que deben ser combinadas para formar poemas. Westgeest propone en su artículo una realización diferente a la sugerida por Cerone, En nuestro artículo ofreceremos dos resoluciones posibles.

³⁵ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1128.

Que es de los Enigmas musicales . 1129

QUATVOR VOCVM VNIO .
CANON .
Quod appositum est & apponetur , per verbum Dei benedicetur .
SAPIENTI PAUCA .

Adónde falta la habilidad del catalador, suple la diligencia del Lector .
D d d d d d Enigm

Librería Nacional de España

Imagen 25. Enigma del Ajedrez³⁶

³⁶ Cerone, *El Mellopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1128.

Cerone toma uno de los posibles recorridos, que consiste en agrupar algunas palabras y lo resuelve. Según él una vez elegido un recorrido, todas las voces deben hacer el mismo. Propone juntar las casillas en este orden: Ave, Maris, Stella y Patris y sugiere que para que formar el canto se utilicen sólo estas cuatro palabras. Hay notas, dentro de un mismo casillero, que pueden ser compartidas entre dos voces, cuando las dos arrancan o pasan por ese mismo casillero. Las notas pintadas de negro son para una, y las blancas para la otra sin que el color juegue papel en lo rítmico. Distribuidos en los 64 casilleros del tablero de ajedrez, se encuentran los fragmentos melódicos (hasta cierto punto intercambiables entre sí), que irán conformando las líneas vocales de las cuatro partes de un motete. Cada casillero, a su vez, se halla identificado con una palabra extraída del himno *Ave Maris Stella*, que sirve de guía para los intérpretes a la hora de elegir el ‘camino’ a recorrer en el tablero. El camino o movimiento que se escoja llevar a cabo deberá ser el mismo para todos los intérpretes, y determinará el material melódico del motete. Por ejemplo, Cerone elige para su resolución el siguiente movimiento: ‘Ave’ – ‘Maris’ – ‘Stella’ – ‘Patris’, que Westgeest identifica con el movimiento del Caballo en ajedrez.

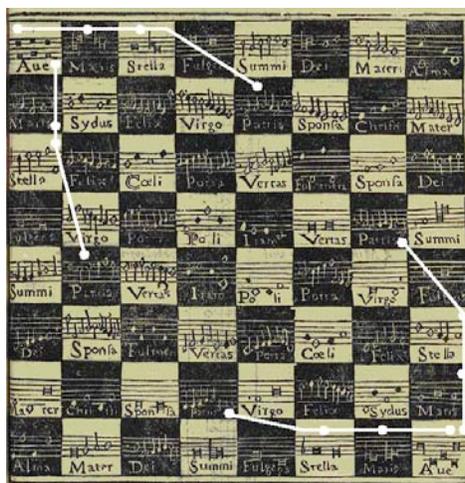


Imagen 26. Enigma del Ajedrez. Movimiento del ‘Caballo’

Puede apreciarse en la ilustración el recorrido que emprenden las cuatro voces, siguiendo todas ellas la secuencia de palabras que establece Cerone en su tratado. Como éste aclara, necesariamente algunos casilleros deben ser compartidos entre más de una voz. Westgeest observa, más precisamente, que aquello sólo ocurre con los casilleros ubicados en las diagonales del tablero. En estos casos, las voces que comparten un mismo casillero deben dividirse entre sí las notas superiores y las inferiores del fragmento (por ejemplo, en el casillero 'Ave' del extremo superior izquierdo, la voz primera canta las notas superiores, mientras la tercera, que descenderá por la columna vertical, las inferiores), o bien repartirse entre ambas las notas oscuras y las notas blancas, que según Cerone no determinan aquí, con su color, cuestiones mensurales, sino que simplemente establecen una distinción entre intérpretes (por ejemplo, el casillero 'Ave' del extremo inferior derecho del tablero: la cuarta voz canta las breves oscuras centrales, y la segunda la longa y la breve de los extremos).

La resolución que brinda Cerone (no conclusiva, y con carácter de fragmento)³⁷ dista mucho de ser la única posible, como bien deja en claro en la explicación del *Melopeo*.

Cerone advierte:

“De otras muchas maneras, se pueden componer estas cuatro partes; aunque es de creer que no todas vezes pueden cantar observado, en el ayuntamiento de las casillas; tanto mas queriendo usar muchas diferencias. Valga por lo que vale; y consideren que ha mas de ochenta años, que esta compuesto: y si no ay otro secreto mas deste, que dicho tengo, cada uno (a imitación suya) podrá ordenar otro canto, que sea mas fundado en las buenas reglas y mas artizado.”³⁸ (sic)

³⁷ Para crear una sensación más conclusiva, la tercera voz podría cantar Do # en lugar de Do natural en el último compás de nuestra transcripción.

³⁸ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1128.

Transcripción de la primera resolución posible:

Enigma del ajedrez

The image displays a musical score for a four-part setting of the 'Enigma del ajedrez'. It consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 1 through 8, with the lyrics 'AVE' and 'MARIS' appearing above the staves. The second system covers measures 10 through 14, with the lyrics 'STELLA' and 'PATRIS' appearing above the staves. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The lyrics are: 'AVE' (measures 1-4), 'MARIS' (measures 5-8), 'STELLA' (measures 10-13), and 'PATRIS' (measures 14-14).

Imagen 27. Transcripción 1 (primera resolución)

En su artículo, Westgeest opina que si bien mediante movimientos similares a los de Cerone podrían conformarse muchos pequeños motetes similares a aquél, la finalidad de la obra de Danckerts no consiste en posibilitar la creación de un número indefinido de piezas a partir del tablero³⁹, sino más bien en poder hallar las veintiuna posibles soluciones que ofrece el mismo.⁴⁰

Por otra parte, Westgeest agrega que la resolución de Cerone no tiene en cuenta en ningún momento la frase en latín que encabeza el enigma “*Quod appositum est et apponetur, per verbum Dei benedicetur*”, en la cual podría hallarse la pista que habilitaría el acceso a las series de soluciones correctas⁴¹. La resolución posible más completa, y que Westgeest apunta como la principal, es la que exige el movimiento completo de las cuatro voces a través de los 64 casilleros del tablero, de la siguiente manera:

“[...] [mientras una de las voces] se mueve desde la esquina superior izquierda hasta la inferior derecha a través de las filas horizontales del tablero, la segunda comienza en el extremo inferior derecho y avanza en la dirección opuesta hasta el extremo superior izquierdo”⁴². (sic)

Las dos voces restantes se mueven de forma similar, pero a través de las columnas verticales,⁴³ comenzando por la esquina superior izquierda y finalizando en la derecha, y viceversa. Debido a la particular disposición de las palabras en los casilleros -que obliga a los pares de voces que conforman el cuarteto a la marcha recíproca en movimiento retrógrado-, en esta resolución el motete finalizaría con los mismos acordes de su comienzo (es decir, sobre la palabra ‘Ave’).

Para la realización de la Segunda resolución hemos seguido el esquema propuesto por Westgeest en su artículo, pero lo hemos desarrollado en su totalidad a fin de comprobar la sonoridad resultante y compararlo con la

³⁹ Westgeest, 1986: 68.

⁴⁰ Westgeest, 1986: 69 y ss.

⁴¹ Westgeest, 1986: 68.

⁴² Westgeest, 1986: 70.

⁴³ Westgeest, 1986: 70.

primera resolución. No obstante hemos elegido otro orden del movimiento de las voces. El esquema seguido por cada voz es el siguiente:

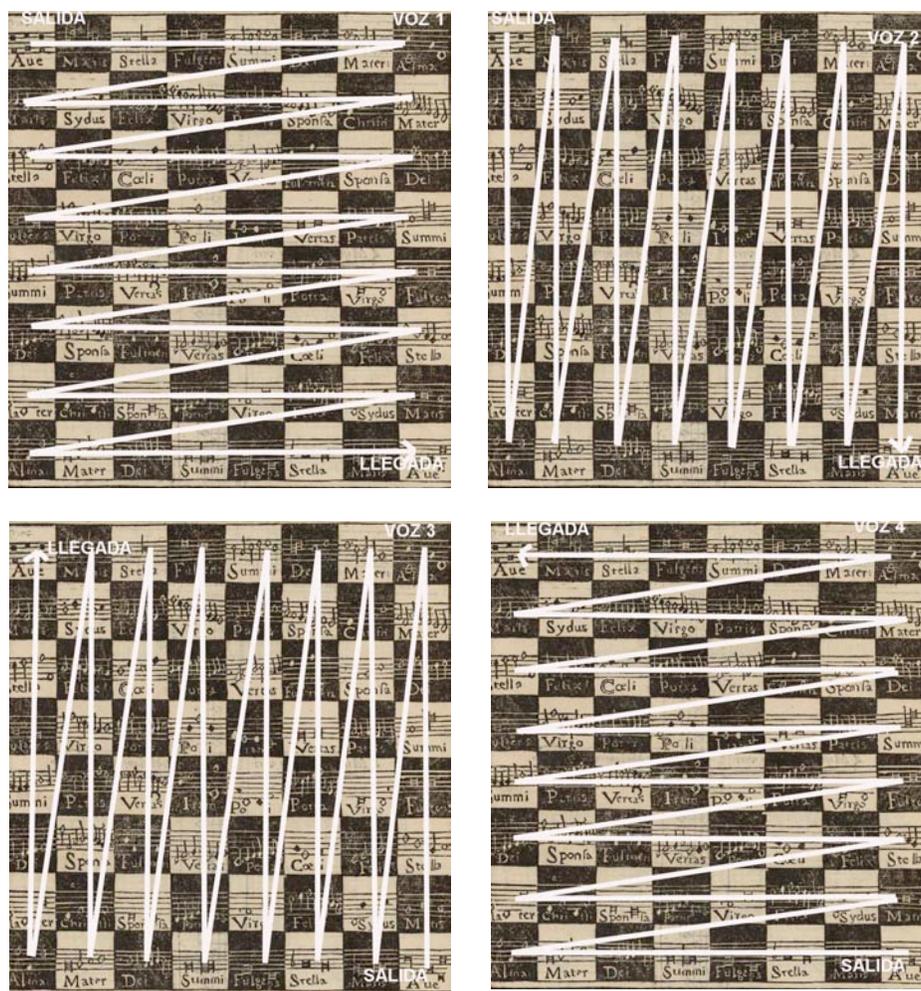


Imagen 28 – Esquema de movimientos de las voces en el tablero de ajedrez en la segunda resolución elegida para este artículo

Transcripción de una segunda resolución posible:

Enigma del Ajedrez

2ª resolución (completa)

The musical score consists of two systems, each with four staves. The first system is for the 'AVE' and 'MARIS' section, and the second is for the 'STELLA' and 'FULGENS' section. The score is in 4/4 time and features various rhythmic patterns and melodic lines across the staves. The first system is labeled '1º FILA' and '1º COLUMNA' for the first two staves, and '8º COLUMNA' and '8º FILA' for the last two staves. The second system is labeled '10' at the beginning of the first staff. The lyrics 'AVE' and 'MARIS' are written above the first two staves of the first system, and 'STELLA' and 'FULGENS' are written above the first two staves of the second system. The score is in a key signature of one flat (Bb) and a 4/4 time signature.

Imagen 29 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 1)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

The image shows a musical score for a four-part setting. It is divided into three systems of staves, each with four parts (1, 2, 3, 4). The first system (measures 19-26) features the lyrics 'SUMMI' and 'DEI'. The second system (measures 27-35) features the lyrics 'MATER', 'ALMA', and '2ª FILA MARIS' / '2ª COLUMNA MARIS'. The third system (measures 36-43) features the lyrics 'SYDUS', 'FELIX', and 'VIRGO'. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat, and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests.

Imagen 30 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 2)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

44

1

2

3

4

PATRIS

SPONSA

PATRIS

SPONSA

PATRIS

SPONSA

PATRIS

SPONSA

52

1

2

3

4

CHRISTI

MATER

CHRISTI

MATER

CHRISTI

MATER

CHRISTI

MATER

60

1

2

3

4

3ª FILA STELLA

3ª COLUMNA STELLA

6ª COLUMNA STELLA

6ª FILA STELLA

FELIX

FELIX

FELIX

FELIX

Imagen 31 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 3)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

The musical score is divided into three systems, each with four staves (1-4).
 System 1 (measures 68-75):
 - Staff 1: COELI, PORTA, VERTAS
 - Staff 2: COELI, PORTA, VERTAS
 - Staff 3: COELI, PORTA¹⁾, VERTAS
 - Staff 4: COELI, PORTA, VERTAS
 System 2 (measures 76-83):
 - Staff 1: FULMEN, SPONSA
 - Staff 2: 2), FULMEN, SPONSA
 - Staff 3: FULMEN, SPONSA
 - Staff 4: FULMEN, SPONSA
 System 3 (measures 84-91):
 - Staff 1: DEI, 4ª FILA FULGENS
 - Staff 2: DEI, 4ª COLUMNA FULGENS
 - Staff 3: DEI, 5ª COLUMNA FULGENS
 - Staff 4: DEI, 5ª FILA FULGENS

1) N.T.: La versión del tablero de Cerone y la reproducida por Westgeest difieren en la escritura de este casillero. Hemos optado aquí por la versión de esta última, si bien se da lugar a octavas paralelas.
 2) N.T.: En la versión del tablero reproducida por Westgeest en lugar de dos corcheas figura un *Si* mínima.

Imagen 32 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 4)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

92

1 VIRGO PORTA

2 VIRGO PORTA

3 VIRGO PORTA

4 VIRGO PORTA³⁾

100

1 POLI IRAM VERTAS

2 POLI IRAM VERTAS

3 POLI IRAM VERTAS

4 POLI IRAM VERTAS⁴⁾

109

1 PATRIS SUMMI

2 PATRIS SUMMI

3 PATRIS SUMMI

4 PATRIS SUMMI

3) N.T.: Ver nota 1).
4) N.T.: Ver nota 2).

Imagen 33 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 5)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

The musical score is divided into three systems, each with four staves (1-4).
System 1 (measures 117-124):
- Staff 1: 5ª FILA SUMMI (measures 117-124), PATRIS (measures 121-124)
- Staff 2: 5ª COLUMNA SUMMI (measures 117-124), PATRIS (measures 121-124)
- Staff 3: 4ª COLUMNA SUMMI (measures 117-124), PATRIS (measures 121-124)
- Staff 4: 4ª FILA SUMMI (measures 117-124), PATRIS (measures 121-124)
System 2 (measures 125-133):
- Staff 1: VERTAS (measures 125-133), IRAM (measures 128-133), POLI (measures 131-133), PORTA⁶⁾ (measures 132-133)
- Staff 2: VERTAS (measures 125-133), IRAM (measures 128-133), POLI (measures 131-133), PORTA (measures 132-133)
- Staff 3: VERTAS (measures 125-133), IRAM (measures 128-133), POLI (measures 131-133), PORTA (measures 132-133)
- Staff 4: VERTAS (measures 125-133), IRAM (measures 128-133), POLI (measures 131-133), PORTA (measures 132-133)
System 3 (measures 134-141):
- Staff 1: VIRGO (measures 134-141), FULGENS (measures 137-141)
- Staff 2: VIRGO (measures 134-141), FULGENS (measures 137-141)
- Staff 3: VIRGO (measures 134-141), FULGENS (measures 137-141)
- Staff 4: VIRGO (measures 134-141), FULGENS (measures 137-141)

5) N.T.: Ver nota 2).

6) N.T.: Ver nota 1).

Imagen 34 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 6)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

142

1 6ª FILA DEI SPONSA

2 6ª COLUMNA DEI SPONSA

3 3ª COLUMNA DEI SPONSA

4 3ª FILA DEI SPONSA

150

1 FULMEN VERTAS

2 FULMEN VERTAS

3 FULMEN⁷⁾ VERTAS 7)

4 FULMEN VERTAS

158

1 PORTA COELI FELIX

2 PORTA⁸⁾ COELI FELIX

3 PORTA COELI FELIX

4 PORTA COELI FELIX

7) N.T.: Ver nota 2).
8) N.T.: Ver nota 1).

Imagen 35 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 7)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

The image shows a musical score for a four-part vocal ensemble. It is divided into three systems, each with four staves numbered 1 to 4. The first system (measures 166-173) features the lyrics 'STELLA' and '7ª FILA MATER' (Staff 1), '7ª COLUMNA MATER' (Staff 2), '2ª COLUMNA MATER' (Staff 3), and '2ª FILA MATER' (Staff 4). The second system (measures 174-181) features 'CHRISTI' and 'SPONSA' (Staff 1), 'CHRISTI' and 'SPONSA' (Staff 2), 'CHRISTI' and 'SPONSA' (Staff 3), and 'CHRISTI' and 'SPONSA' (Staff 4). The third system (measures 182-189) features 'PATRIS' and 'VIRGO' (Staff 1), 'PATRIS' and 'VIRGO' (Staff 2), 'PATRIS' and 'VIRGO' (Staff 3), and 'PATRIS' and 'VIRGO' (Staff 4). The score is in a key with one flat and a common time signature.

Imagen 36 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 8)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

199 FELIX SYDUS MARIS

198 8ª FILA ALMA MATER
8ª COLUMNA ALMA MATER
1ª COLUMNA ALMA MATER
1ª FILA ALMA MATER

207 DEI SUMMI

Imagen 37 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 9)

Enigma del Ajedrez - 2ª resolución

215

FULGENS STELLA MARIS

1

FULGENS STELLA MARIS

2

FULGENS STELLA MARIS

3

FULGENS STELLA MARIS

4

224

AVE

1

AVE

2

AVE

3

AVE

4

Imagen 38 - Transcripción 2 (segunda resolución posible, pág 10)

Es de destacar que la reproducción gráfica del enigma que ofrece Cerone guarda algunas diferencias con la versión original de Dankerts que Westgeest adjunta en su artículo. La versión del *Melopeo* es algo desprolija, y dificulta en algunos momentos la lectura correcta de las notas (alturas, puntillos, silencios). Por lo tanto, la comparación con la versión original se vuelve necesaria a la hora de trabajar en su transcripción.

Conclusiones

Los Enigmas analizados por Cerone están agrupados sin tener en cuenta las distintas propuestas de resolución. Cabría analizar en esta sección algunos antecedentes y proyecciones de los diferentes recursos.

Zarlino en *Le armónica Istituzione*⁴⁴ (1558) utiliza por primera vez el término *soggetto cavato* para indicar la asociación de una frase gramatical a un tema polifónico, haciendo coincidir las vocales de las palabras a la notación alfabética, asociada a sílabas tradicionales solfeo guidoniano (ut re mi sol la). La transcripción del término utilizado por Zarlino es, literalmente, ‘un tema tallado en las palabras’. Uno de los primeros ejemplos de *soggetto cavato* corresponde a la misa *Hércules dux Ferrariae*⁴⁵ de Josquin de Josquin, en donde se hace corresponder cada una de las vocales del título a las mismas vocales de las notas de un hexacordo (re-ut-re ut re-fa-mi-re). Jacquet de Berchem y Cipriano de Rore, utilizan este procedimiento en Misas compuestas para el duque Ercole II d'Este (1534-59). El procedimiento fue usado por Willaert en dos motetes dedicados al duque Francisco II Sforza de Milán. B-a - c-h (Sib -La-Do'-Si) ‘firmará’ así su testamento incompleto en *El arte de la fuga*. Son conocidos los ejemplos de la *Musikalisches Opfer* (Ofrenda Musical) de Juan Sebastián Bach⁴⁶, o el Canon enigmático de Wolfgang Amadeus Mozart “*Ter ternis canite vocibus*”⁴⁷.

⁴⁴ 1558 / I, III, p. 66.

⁴⁵ La misa fue compuesta en honor del duque Ercole I d'Este de Ferrara (1471-1505).

⁴⁶ Bach era un apasionado de los acrósticos, la numerología y los pasatiempos musicales. En uno de los cánones, de esta obra Bach pone la siguiente inscripción latina: *Quaerendo invenietis* (que significa “buscando encontraréis”).

⁴⁷ La frase de apertura de este canon indica “Cantad tres veces con voces de tres” y debe ser interpretada como “Cantar sobre el tercer tiempo del tercer grupo de tres, tres veces (tres voces)”.

En el *Concierto de cámara para piano, violín y trece instrumentos de vientos* (c. 1924), Alban Berg expresa de la misma forma la divisa "Todas las cosas buenas van de tres en tres" en los nombres de la 'trinidad' musical vienesa (Schönberg, Webern y él mismo)⁴⁸. En su artículo "Dimensión matemática de la música"⁴⁹, Iannis Xenakis, relaciona todas estas posibilidades más o menos combinatorias y automáticas con los grupos de transformaciones matemáticas y con los esquemas lógicos de la actual música serial.

También atravesó los siglos la práctica del enigma del ajedrez. Juan María Solare⁵⁰ advierte que "[...] el caso más interesante se da cuando existe una relación directa entre el movimiento de las piezas y el resultado sonoro (incluso -me atrevo a decir- cuando tal relación no es audible). Es decir, una obra en la que el ajedrez asuma una función estructural: que alguna característica del juego del ajedrez se refleje en la composición de manera temática". Esta práctica del enigma y del azar continúa en el siglo XX. El compositor madrileño Carlos Cruz de Castro (1941) tiene una obra llamada precisamente *Ajedrez* (1969) en donde se plasma la función estructural que enuncia Solare. En esta composición cada instrumento tiene asignada una pieza del juego, y cada cuadrado representa un módulo de interpretación en cada una de las secciones de la obra.

Por otra parte, debemos detenernos en la reflexión de la estructura del canon. El *canon* es la regla, la fórmula que rige la imitación dando lugar a una estructura polifónica. La existencia de una regla de interpretación deliberadamente oculta conducirá al 'canon enigmático'. Un 'canon de grupos' puede presentarse como doble, triple, cuádruple, puede reproducirse en el mismo sentido o en sentido inverso. Asimismo, la inversión puede ser de dos tipos: de los intervalos (por movimiento contrario) o de sentido de lectura (retrogradación). Puede variarse el tiempo y el ritmo (por aumentación o disminución). El 'canon circular' puede derivar en 'espiral' si el tema termina a distancia de un tono superior del inicio. En el Renacimiento, la forma canon está aliada con lo oculto, con el enigma: "*Canon est regula voluntatem*

⁴⁸ Cfr. GOLDARAZ, Javier. "A propósito de un Canon enigmático de Ramos de Pareja", p. 196, Serie filosóficas N° 1, 1993, UNED, Madrid.

⁴⁹ *El Correo de la Unesco*. Abril. 1986. pp. 4-9

⁵⁰ <http://www.metajedrez.com.ar/ajedrezymusica.htm>

compositoris sub obscuritate quadeim ostendens” afirma Tinctoris en su *Diffnitoñum* (c. 1500) al comentar la práctica musical de los cuarenta años anteriores. Asimismo, Cerone comenta: “*Nótate verba. Sígnate mysteria*” un siglo después pero, esta vez, referido a un canon específicamente enigmático.

En el canon enigmático la regla está oculta y puede ser propuesta por una frase o un dibujo simbólico o alegórico, cuyos elementos figurativos pueden ser parte de la clave. Con el refinamiento en la notación musical durante el *ars nova* la expresión gráfica pasa a primer plano, adquiriendo perfiles simbólicos. Un ejemplo conocido es el bello ‘Corazón Musical’ de Baude Cordier del Códice de Chantilly (c. 1440), un *rondeau* a tres voces. Los pentagramas componen la figura de un corazón con sus notas en negro y rojo.



Imagen 39- Códice Chantilly⁵¹

En 1597, T. Morley (*A plaine and easie introduction...*) nos presenta un canon en forma de cruz con sus versos explicativos, y un siglo después J.

⁵¹ Cfr. APEL, W. *The notation of polyphonic music 900-1600*. Cambridge, Massachussetts, The Medieval Academy of America, 1943.

Theile, un candelabro de ocho brazos, el ‘*Harmonische Baum*’⁵². Dentro de esta descripción gráfica puede comprenderse el ejemplo de Cerone ‘Enigma de la cruz’ analizado en este artículo.

Un siglo y medio después de Cerone, el P. Soler incluye algunos cánones enigmáticos y sus resolución en la *Llave de la modulación y antigüedades de la música* (Madrid, 1762).

Acordamos con Goldaraz en que “[...] No todos los enigmas y metáforas obedecen a la misma necesidad o arbitrio. Están la inefable experiencia mística, el afán poético, la jerga especializada, el mensaje cifrado o el puro juego”⁵³. No obstante, en todos ellos está el estímulo a la deducción de la clave correcta. La importancia radica en el juego del código compartido y en el estímulo a la resolución creativa. Cerone advierte: “*Voce parum aures, plus oblecto enigmatem mentem*” (Poco agrado a los oídos con el sonido, más a la mente con un enigma.)

BIBLIOGRAFIA

ARIAS, A.E.

1989 “Cerone and his Enigmas”, *Anuario musical*, XLIV, 85–114.

ARMSTRONG, J.

1978 ‘How to Compose a Psalm: Ponzio and Cerone Compared’, *Studi musicali*, 103–39.

APEL, W.

1943 *The notation of polyphonic music 900-1600*. Cambridge, Massachussets, The medieval academy of America.

⁵² L. Robledo, “Los cánones enigmáticos de Juan del Vado”. *Poesía*, n° 9, Madrid. 1980, pp. 91-104.

⁵³ Cfr. GOLDARAZ, Javier. “A propósito de un Canon enigmático de Ramos de Pareja”, p. 196, *Serie filosóficas* N° 1, 1993, UNED, Madrid. (pág 203).

BASELGA ESTEVE, R

- 1971 "Pedro Cerone de Bergamo: Estudio bio-bibliográfico",
Tesoro sacro musical, 8–15, 40–48, 71–9, 99–109; (1972),
3–6, 35–41.

HUDSON, Barton

- 2009 "Cerone, Pietro." In *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05304>
(accessed December 6, 2009).

FELLERER, K.G.

- 1955 'Zu Cerone's Musiktheoretischen Quellen', *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 171–8.

GARCIA, F.

- 1978 *Pietro Cerone's 'El melopeo y maestro': a Synthesis of Sixteenth-Century Musical Theory* (diss., Northwestern U.)

GOLDARAZ, Javier.

- 1993 "A propósito de un Canon enigmático de Ramos de Pareja", p. 196, Serie filosóficas N° 1, UNED, Madrid.

HANNAS, R.

- 1935 'Cerone, Philosopher and Teacher', *Musical Quarterly*,
408–22
1937 'Cerone's Approach to the Teaching of Counterpoint',
Papers of the American Musicological Society, 75–80.

JACOBS, C.

- 1968 'Spanish Renaissance Discussion of Musica Ficta',
Proceedings of the American Philosophical Society, 277–
98.
1991 'Ornamentation in Spanish Renaissance Vocal Music',
Performance Practice Review, IV, 116–85.

LAIRD, P.R.

- 1992 'The Coming of the Sacred Villancico: a Musical Consideration', *Revista de musicología*, XV, 139–60.

MITJANA, Rafael

- 1993 *Historia de la música en España*, Centro de documentación musical (INAEM), Madrid.

PALISCA, Claude V.

- 1999 "Cerone, Pietro" en CASARES RODICIO, Emilio *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, SGAE, Madrid.

ROBLEDO, L.

- 1980 "Los cánones enigmáticos de Juan del Vado". *Poesía*, n° 9, Madrid. pp. 91-104.

STEVENSON, R.

- 1971 Review of facs. of *El melopeo y maestro*, *Journal of the American Musicological Society*, XXI, 477–85.
- 1997 'Pedro Cerone (1566–1625): Imposter or Defender of the Faith', *Inter-American Music Review*, XVI/1, 1–27.

WESTGEEEST, Hans

- 1986 "Ghiselin Danckerts' "Ave Maris Stella": The Riddle Canon Solved", publicado en *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, D. 36ste, pp. 66-79.

XENAQUIS, Iannis

- 1986 "Dimensión matemática de la música", *El Correo de la Unesco*. Abril, pp. 4-9.

Diana Fernández Calvo. Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, Magister (UCAECE), Licenciada y Profesora Superior Universitaria en Musicología y Crítica Musical y en Educación Musical (FACM, UCA) y Profesora Superior de Piano (Conservatorio Nacional de Música). Directora del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA) (Premio Konex 2009), Coordinadora del Doctorado en Música (UCA) y Directora de equipos de investigación internacionales. Compositora, Directora de conjuntos de música de cámara, Investigadora en educación musical y Musicóloga. Como Musicóloga se ha especializado en el estudio de la notación musical y en el repertorio de la música colonial latinoamericana. Autora de libros y artículos en su especialidad. Expositora en congresos nacionales e internacionales, ha dictado seminarios de posgrado a nivel nacional e internacional y recibido premios como compositora y musicóloga.

Julián Ezequiel Mosca. Es Licenciado en Composición por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Es investigador del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA). Desde 2007 integra el equipo dirigido por la Dra. Diana Fernández Calvo (UCA-IIMCV) en el proyecto de transcripción, revisión y análisis de la obra de compositores del barroco peruano (José de Orejón y Aparicio, y Repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cuzco). Es Doctorando en especialidad Musicología por la Universidad Católica Argentina.

FONDO DOCUMENTAL

“CARLOS VEGA”

AGUA, MICRORRELATOS DE CARLOS VEGA

IVÁN MARCOS PELICARIC

Carlos Vega nació en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, el 14 de abril de 1898; falleció en Buenos Aires el 10 de febrero de 1966, poco tiempo después de ser incorporado a la Academia Nacional de Bellas Artes.

Durante más de treinta años recorrió nuestro país con el fin de registrar danzas, instrumentos, música y letras transmitidas en forma oral, de generación en generación. Por su labor y sus logros se lo considera el padre de la musicología argentina.

Hoy en día, los distintos frutos de su trabajo están resguardados tanto en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (INMCV) como en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (IIMCV) de la Pontificia Universidad Católica Argentina¹.

Además de sus trabajos en el campo de la investigación musical -a la cual dedicó sus mayores esfuerzos-, Carlos Vega fue un compositor destacado y tuvo asimismo vocación de escritor.

¹ El Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA es el depositario -por donación testamentaria fundacional del investigador- de todos sus escritos, cartas, bocetos, partituras y libros. La Revista del IIMCV, desde el número 19, dedica una sección destinada a este fondo documental en la que se publican regularmente datos de los materiales que se encuentran custodiados en esa institución. Asimismo, este Instituto realiza -paralelamente a los trabajos de investigación propios que llevan adelante sus equipos internos-, el estudio crítico de obras que quedaron inéditas en el momento del fallecimiento de Carlos Vega. Éste es el caso de la reciente publicación (2007) del libro *Estudios para los orígenes del tango argentino* (con estudio crítico de Coriun Aharonian) o de la publicación -en prensa- de la versión inédita, corregida y aumentada por el propio Vega, del libro *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (2010), con estudio crítico de Héctor Goyena y Yolanda Velo.

Su labor literaria ha dejado tres libros publicados: *Hombre* (1926, poesía); *Campo* (1927, poesía) y *Agua* (1932, cuentos). Se conservan, además, poemas, narraciones y varias obras de teatro, inéditas.

En este trabajo nos interesa especialmente detenernos en el libro *Agua*, cuyo subtítulo es '*cuentos mínimos*', a fin de hacer un breve análisis de sus textos y reivindicar la escritura creativa de Vega, escritura que -eclipsada por el fárrago de investigaciones musicológicas- hace tiempo permanece en la penumbra.

La tapa del libro lleva -junto al título- una xilografía que tiene relación con el primer texto del pequeño volumen, justamente, el llamado "Agua"².

Hojeando las primeras páginas de esta primera y única edición³, encontramos una breve noticia de las obras escritas por Vega en el campo de las letras y de la musicología, algunas de las cuales se encontraban en ese momento aún en preparación. Luego, aparece la dedicatoria, que expresa:

"A DON ANTONIO VEGA MORENO,
MI PADRE.
CARLOS VEGA"⁴

En la página siguiente ya comienza la serie de relatos. Cierra el libro el colofón que anuncia, en letras de imprenta: "Este libro contiene treinta y siete narraciones breves, que el autor denomina "Cuentos mínimos", no obstante haber entre ellos muchos que pudieron llamarse, con más propiedad, parábolas, fábulas o apólogos, escenas o cuadros; ha sido escrito desde enero de 1928 hasta setiembre de 1932; lo publica la Editorial "A. Bonifacini y Cía" y ha sido impreso en los Talleres Gráficos de Mercatali, en octubre de 1932".

² El autor de este artículo ha trabajado con un ejemplar de esta primera edición (propiedad de Carlos Vega) que se encuentra en el Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

³ Vega, Carlos. *Agua, cuentos mínimos*. Buenos Aires, Editorial Bonifacini y cía, 1932.

⁴ Vega, Carlos. *Agua, cuentos mínimos*. Buenos Aires, Editorial Bonifacini y Cía, 1932, pág. 7.

Entre las críticas que salieron a la luz respecto de la publicación de *Agua*, figura la nota del diario *La Prensa* que elogia al libro y destaca algunas de sus composiciones, como la que da título al mismo. “Logra allí -dice el artículo apuntando al relato “Agua”- una estampa de vigoroso color y plena de sugestión sobre la base de un motivo no rebuscado y expuesto con verdadera fuerza, el viejo campesino que escudriña el cielo con angustia atendiendo esa tormenta que si cuaja será su tranquilidad y si no, su miseria. Acierta también en “Inundación”, burla maliciosa y amable, y en “Compasión”, de aguda intención satírica y original en su pensamiento”. Cierra la nota el elogio a los repetidos “méritos de fondo y de forma que hacen agradable su lectura y dejan buena cantidad de sugerencias”⁵.

La novela semanal, en su publicación del 21 de noviembre de 1932, pondera *Agua* como un libro de “interés poco común”. El 16 de diciembre del mismo año *El Hogar* escribe en relación al librito de Vega: “Relatos breves, sintéticos, algunos de ellos de ambiente nacional, realizados con perfecto conocimiento del mismo, y otros en estilo literario del apólogo, con tendencia social y filosófica”⁶.

La revista bibliográfica *La literatura Argentina* realiza, también en el año 1932, una reseña del libro exaltando sobre todo el relato “Agua” y valorando muy especialmente los cuadros que tratan los asuntos de campo, en los cuales -dice- Vega se destaca como notable relator. Esta misma revista, un año más tarde, insiste en recomendar “los chispeantes cuentitos de *Agua*, libro en que Carlos Vega se muestra ingenioso, espiritual, lleno de humorismo sano y agradable que encantan al lector y lo deleitan”⁷.

El diario *El Mundo*, en su edición del 20 de febrero de 1933, consagra a *Agua* una extensa nota (la más importante dedicada al libro), en donde, entre

⁵ Diario *La Prensa* (1932). Véase: Hemeroteca del Fondo Documental “Carlos Vega”, del Instituto de Investigación Musicológico “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

⁶ *La novela semanal* (1932). Véase: Hemeroteca del Fondo Documental “Carlos Vega”, del Instituto de Investigación Musicológico “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

⁷ *La literatura argentina* (1932). Véase: Hemeroteca del Fondo Documental “Carlos Vega”, del Instituto de Investigación Musicológico “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

otros halagos se dice que, con sus narraciones breves, “el fino poeta de *Hombre y Campo* ensaya una posición original en el mapa de nuestra copiosa literatura moderna”. Y, poco más adelante, se pondera la sencillez de su escritura, el olvido de palabras inútiles, su sentido de apretada síntesis. “Cada uno de los textos -se subraya- ha sido desarrollado después de un largo proceso de celebración, luego de hondas reflexiones, a fin de presentar cada asunto perfectamente estructurado, dentro de límites preestablecidos”⁸. Como en otras publicaciones de crítica literaria, se resalta el logro y belleza del relato llamado “Agua”, el cual se transcribe íntegro, dándole entre todos los cuentos mínimos un lugar verdaderamente preferencial. Más tarde, se destaca “Paisaje” como un hermoso “trabajo que agranda el valor indiscutible de todo el libro”.

Es importante destacar que más adelante se afirma que el volumen está plagado de escenas “ejecutadas casi siempre con tonos de aguafuerte”. Recordemos que Roberto Arlt, justamente en *El Mundo*, entre 1928 y 1933, publica sus “Aguafuertes Porteñas”, vale decir que el comentario no es en absoluto de poco valor. Cabe señalar que ya en *La Literatura Argentina* se menciona que estas mínimas expresiones del cuento parecían “pequeñas aguafuertes”, como si el “aguafuerte” fuera un tipo de texto específico. Sobre esto volveremos más adelante.

Verdad es que el artículo del diario *El Mundo* le reprocha a algunos relatos ser demasiado triviales o explotar únicamente la veta humorística. Pero encima de los pequeños defectos mencionados, la nota afirma que “Agua” es, probablemente, “uno de los libros que merecen destacarse como una estimable contribución a la literatura de nuestros días, que busca nuevos horizontes, tantea modernos estilos y trata de reemplazar los moldes de la vieja retórica por nuevas formas que, con la sencillez que conviene a nuestro siglo, sean a la vez expresión de belleza y de arte”. El artículo está firmado por R. R.

Hemos dejado para el final de estas referencias críticas una nota publicada en el *Mundo Argentino* (7 de diciembre de 1932)⁹ y firmada por el

⁸ Diario *El Mundo* (1933). Véase: Hemeroteca del Fondo Documental “Carlos Vega”, del Instituto de Investigación Musicológico “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

⁹ *Mundo argentino* (1932). Véase: Hemeroteca del Fondo Documental “Carlos Vega”, del Instituto de Investigación Musicológico “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Sr. Lucas Godoy quien, con punzante ironía, se queja de que el autor de *Agua*, en el colofón del libro, dude en llamar cuentos a sus textos, pues muchos de ellos -según escribió el mismo Vega, como ya hemos hecho notar más arriba-, podrían denominarse “parábolas, fábulas o apólogos, escenas o cuadros”. El sarcasmo del Sr. Godoy nos da pie para adentrarnos en un somero análisis lingüístico textual del librito de Vega.

Es obvio que lo que plantea Carlos Vega en su colofón es una cuestión de tipología. En el año 1932 seguramente aún no estaba acuñado el término “microrrelato”, hoy en día es frecuente que aparezca el vocablo en textos de teoría literaria. El microrrelato también es llamado microcuento, minificción, microficción, cuento brevísimo, minicuento; etc.¹⁰ Al decir “cuentos mínimos” Vega seguramente estaba pensando en lo que hoy en día llamaríamos microrrelatos; es decir, el cuento en extremo breve. Los hay de un solo renglón, como “El dinosaurio”¹¹ del guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003), famoso cultor del género.

Lo que caracteriza el microrrelato es fundamentalmente una cuestión estructural: su brevedad¹². Y, en su economía de recursos, dispara sentidos apenas esbozados. La microficción nos obliga a detenernos en cada frase y desbrozar sus múltiples posibilidades.

Nos atrevemos a señalar que, cuando Godoy menciona ejemplos como “La gallina degollada” o “A la deriva” de Horacio Quiroga, para denostar a Vega y enrostrarle con maliciosa burla cómo se puede escribir un buen cuento breve, está cometiendo, quizás -al menos en lo formal-, un equívoco. Ninguna de estas dos narraciones de Quiroga (de las cuales no descartamos la maestría respecto de su estilo) es en rigor un “minicuento”, si bien son cuentos cortos. Ciertamente es que aquí entramos en un terreno pantanoso ya que es difícil determinar los límites del género. ¿Qué extensión debe tener una microficción

¹⁰ Algunos aseguran que también ciertos epitafios, grafitis o adivinanzas pueden ser considerados microrrelatos.

¹¹ El cuentito dice así: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí”. Ver: www.ciudadseva.com/textos/cuentos/esp/monte/dinosau.htm

¹² Nosotros sostenemos que la brevedad es lo más común en este tipo de textos, si bien no todos los críticos están de acuerdo con esta postura, por considerarla en extremo subjetiva. Cabe insistir que los microrrelatos son narraciones concisas, de fuerte intensidad expresiva, que apuntan a lo esencial de una historia.

para ser considerada tal? Imposible decirlo a ciencia cierta¹³. Tratar de dilucidarlo sería caer en un debate estéril, como la secular discusión acerca de qué se entiende por cuento largo y qué por novela corta. Pero seguramente “La gallina degollada” con su extensión de varias páginas no es lo que hoy llamaríamos un cuento “mínimo”.

Textos de cortísima extensión encontramos a lo largo de todos los tiempos. En Oriente hay muestras abundantes. Las mismas parábolas de la Biblia, si el lector las considera en forma individual, son microrrelatos perfectos. En Europa, hallamos en la Edad Media cuentos brevísimos, por ejemplo, en los famosos Bestiarios. Y luego, siglo tras siglo, podemos encontrar ejemplos copiosos, algunos de fama extraordinaria, como ciertos relatos cortos de Antón Chéjov.

En Argentina, Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares dan a conocer sus *Cuentos breves y extraordinarios* en 1955; en ese volumen hay relatos que ocupan escasas líneas. Tiempo después, Borges difunde *El hacedor* (1960) donde conviven poemas con cuentos brevísimos (pensemos, por ejemplo, en “El cautivo”). Luego, Julio Cortázar edita sus famosas *Historias de Cronopios y de Famas* (1962). En 1965, Enrique Anderson Imbert publica *El gato de Cheshire*. Poco más tarde, Marco Denevi da a conocer sus *Falsificaciones* (1966; nueva versión, 1969). En nuestros días, por mencionar un caso reciente, se destaca Ana María Shua con sus microrrelatos cuantiosos¹⁴.

Estos son sólo algunos casos, pero todos luego de los años 50... Podríamos, entonces, afirmar que, en nuestra patria, Vega ha sido un adelantado respecto de la escritura de este subgénero tan particular. La crítica señala también al argentino Leopoldo Lugones como decisivo precursor del microrrelato, pero ¿son verdaderamente tan “mínimos” los textos de sus colecciones de cuentos?

El hecho de que Vega dude y en el colofón exprese que sus cuentos se podrían llamar “parábolas, fábulas o apólogos, escenas o cuadros”, se debe seguramente a la carga filosófica o a la intención que le ha querido otorgar a sus narraciones: que sean “mínimos” no quita que al mismo tiempo se acerquen

¹³ Hay quienes cuentan las palabras para la clasificación, distinguiendo entre “microrrelato”, “cuento breve”, “cuento”, “novela breve”, o “novela”, etc.

¹⁴ *Cazadores de letras* (2009), reúne sus cuatro libros de minificción. Ver: www.anamariashua.com.ar

a la enseñanza de la parábola o la moraleja del apólogo o la fábula¹⁵; pero pensamos que ya desde el subtítulo (“cuentos mínimos”) se sugiere que lo que ha preponderado en la escritura es el afán de realizar relatos breves. Luego vendrá la intención moralizadora o el descubrir que el texto que se ha escrito terminó siendo una fábula o una breve estampa urbana o un cuadro campesino o una escena propia de un conventillo. Pero que todos son microrrelatos o, si se quiere, cuentos mínimos no cabe duda.

Dijimos más arriba que en *La Literatura Argentina* se habla de estos breves relatos como si fueran “aguafuertes”... Sabemos que las *Aguafuertes Porteñas* fueron immortalizadas por Roberto Arlt entre el 1928 y 1933, y Vega confiesa que ha escrito sus relatos entre el 28 y el 32. Es imposible, entonces, que Vega no haya leído las *Aguafuertes* de Arlt, tan famosas en su momento. Se dice que el éxito de las *Aguafuertes* fue tan clamoroso que el diario *El Mundo* aumentó notoriamente su tirada; algunos compraban el periódico sólo para leer a Arlt. Destaquemos además que los años en que los autores escriben sus textos son prácticamente los mismos. ¿Influyó Arlt en Vega? Seguramente, en la búsqueda de historias íntimas, en el tono a veces burlón, en la franca ironía. Sin embargo, los estilos son bien distintos. Arlt escribe en primera persona del singular, sus vivencias personales (fingidas o no) le sirven de disparador para predicar -con humor o ácidamente- acerca de la vida y sus valores. Sus textos (muchas veces geniales) cultivan casi siempre una velada desfachatez o un afán de enrostrarle al lector su credo personal; en ciertos casos, la ideología política emerge en forma evidente¹⁶. En los escritos de Roberto Arlt, por otra parte, el contexto periodístico marca el ritmo de su prosa.

Carlos Vega no parte de la visión del aquí y el ahora. No hace tampoco periodismo¹⁷. Sus relatos encierran una función del lenguaje absolutamente

¹⁵ Más allá de toda discusión, habría que investigar -y no es éste el momento ni nuestra intención- si alguno de estos textos de Vega cumple acabadamente las características que se supone debe conllevar la fábula, la parábola, el apólogo, etc.

¹⁶ Ver, por ejemplo, “La tragedia de un hombre honrado”. Arlt, Roberto. *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires, Losada, 2007.

¹⁷ Periodismo que, por su maestría, termina -en el caso de Arlt- entre las páginas de la historia de la literatura, como los *Artículos de costumbres* de Mariano José de Larra, en

poética, para expresarnos en términos de Jakobson. Hay un evidente afán de estilo; una aspiración de trascendencia literaria. Es la vida del hombre en cualquier tiempo. La espera que una tormenta salve una cosecha (“Agua”), por ejemplo, es un tópico literario milenario. Y, si bien sus textos reflejan la mayor parte de las veces experiencias propias del hombre de campo o de la ciudad, no emergen de lo que recientemente se acaba de ver o experimentar, como en Arlt, quien específicamente explora lo cotidiano, lo propio de una época de nuestra Argentina.

Si algo une a Carlos Vega con Roberto Arlt es la insistencia en evidenciar la bobería y la miseria del alma humana. Arlt se regodea en subrayarlas, y Vega las trasluce en muchos de sus textos con tierna compasión: “Poesía” es un caso evidente: distintos periodistas critican o se esfuerzan en defender un poema de Darío que sabemos de fama universal; en “Originalidad” lo que asombra al público es que los loros copien el canto de las aves, pero no el trino genuino y original de los canarios que ellos imitan; “Ceremonia” cuenta cómo se ha creado un cañón terriblemente destructor, que un arzobispo bendice en un acto solemne; “Razones” explora la mente de un hombre que se convence que él solo debe devorar un pescado, por más que su familia esté pasando un hambre voraz.

También enlaza a Arlt y a Vega su insistencia en las notas de humor, a veces punzantes como agujijones. “Paisaje” de Vega evidencia un humor morboso y “Constancia”, una ironía socarrona. Este último relato que acabamos de mencionar seguramente sería muy del gusto de Roberto Arlt.

Por otra parte, como se ha expresado, cuando se dice que Vega ha escrito “aguafuertes”¹⁸, suponemos que se ha querido decir que los textos de Vega se semejan a los de Arlt; si bien el “aguafuerte” como tipo textual no existe¹⁹,

donde el autor romántico utiliza su talento periodístico para evidenciar la hipocresía o la vacuidad de la sociedad española.

¹⁸ R. R. el crítico del diario *El Mundo*, como ya señalamos, habla de “tonos de aguafuerte” en los escritos de Vega.

¹⁹ El diccionario de la Real Academia española al referirse a aguafuerte dice: “1.- Lámina obtenida por el grabado al agua fuerte. 2. amb. Estampa hecha con esta lámina”. Es decir, no hay alusión al “aguafuerte” como tipo textual.

salvo que le adjudiquemos a Arlt (y algunos lo han hecho) la invención del género²⁰, en honor a la maestría de sus personalísimas e irrepetibles notas.

Los textos de Vega tienen una coherencia compacta. La misma estructura de sus relatos, tan condensada, no le permite salir del nudo del tema.

Se evidencia que los textos han estado cuidados en su escritura; los relatos fluyen con artesanal estructura. El vocabulario es simple; no hay rebuscamientos. Algunos términos delatan que estamos a principios de siglo.

La elipsis es uno de los mecanismos más evidentes. Los relatos están plagados de pequeños universos apenas soslayados o casi ocultos; justamente en su brevedad el texto tiende a callar gran parte del mundo que proclama. En la mayoría de los relatos emerge sólo una parte del hondo drama que adivinamos sumergido; en muchos de los textos nos esforzamos en completar los significados que apenas se han esbozado. Tendemos a reformular la narración, recreando con la lectura el texto original. Somos al mismo tiempo autores y lectores²¹.

Creemos que el tema más original de los cuentos es la contradicción; tema por demás recurrente en el librito. Pongamos por caso el relato “Inundación”: el campamento de desalojados, que se ha establecido luego de la crecida del río, es tan dinámico y solidario que, cuando el agua comienza a volver a su cauce, don Pedro -el organizador del campamento- se entristece: todo volverá a la normalidad. En “Maternal” un chico casi muere aplastado por el paso demente de una hacienda. La madre desespera, pero, cuando ve que su hijo está a salvo, le arroja un palo de mortero (que casi lo mata) por la furia tremebunda que siente: el hijo le ha hecho pasar un mal rato; en “Ruina” don Braulio se queja, porque el campo ha dado tanta abundancia, que la economía se estancó... y todos están arruinados, pues nadie necesita del otro; en “Precaución” un hombre le ruega al médico que no le haga saber a su esposa que no le ha encontrado nada malo, pues se enfermaría..., etc.

Muchos de los textos transcurren en la ciudad (“García”, “Utilidad”, “Ceremonia”) y otros tantos en el campo (“Agua”, “Acontecimiento”, “Venganza”; etc.), en donde a veces se presentan diálogos en los que se transparenta el hablar del campesino:

²⁰ Algo similar sucedió con Gómez de la Serna, a quien inmortalizaron sus originales greguerías.

²¹ Como se sabe, esta teoría es propia de la Estética de la Recepción.

“Era la una de la madrugada. Ella:
-Acostate pues; que vamoj’hacer.
-‘perate.
Al rato entró la mujer algo más ligera y muy conmovida dijo:
-¡Che!, ‘ta gotiando... parece”. (“Agua”²²)

Algunos cuentos tienen como protagonistas a animales: el oso polar de “Compasión” y el pez filósofo de “Mejoramiento” serán dos buenos ejemplos. “Tenacidad” expone la sabiduría de un árbol. “Verdad” plantea un tema que luego Carlos Vega retomará en una de sus piezas teatrales...

A continuación, damos de cada uno de los relatos su macroestructura²³.

1	Agua ²⁴	<p>La llegada de la tormenta, después de una sufrida espera, de una expectación anhelante, salva la cosecha de un chacarero.</p> <p>La alegría del hombre es tal que sale al campo a dejarse mojar por la lluvia, como si todo él fuera una planta más de maíz.</p>
2	Acontecimiento ²⁵	<p>Se describe la felicidad de un tambero que consigue finalmente cierta estabilidad en sus negocios... Decide festejarlo yendo al circo con</p>

²² Vega, Carlos. *Agua, cuentos mínimos*. Buenos Aires, Editorial Bonifacini y Cía, 1932, pág. 9.

²³ Teun van Dijk entiende por macroestructura "la representación abstracta de la estructura global de significado un texto". Ver: Van Dijk, Teun A. *La ciencia del texto*. Barcelona, Paidós, 1983, pág. 55.

²⁴ Vega, Carlos. *Agua, cuentos mínimos*. Buenos Aires, Editorial Bonifacini y Cía, 1932, pág. 9.

		su mujer; antes, pide una palangana de agua y jabón para lavarse los pies.
3	Venganza ²⁶	Un peoncito, ignorado por todos, logra que la hija de la cocinera le preste cierta atención. Pero, un día, el joven patrón de aquellas tierras vuelve de sus vacaciones y comienza a festejar a la misma jovencita. En cierta ocasión, delante de ella, el amo humilla al peoncito ordenándole de mal modo que desensille un petizo. Lleno de rabia, el chico lleva la montura a los galpones y, recogiendo una cuchilla que encuentra en el suelo, la hunde en la montura a modo de venganza.
4	Inundación ²⁷	Un río se desmadra y bajo la organización de don Pedro Gauna se organiza un campamento de desalojados y comienza un movimiento solidario magnífico e impresionante. Cierta mañana, Gauna visita la zona que se había anegado y vuelve sombrío pues el río estaba volviendo a su cauce...
5	Maternal ²⁸	Una tropilla de ganado, enloquecida, atenta con arrollar a un chico a su paso. La madre de la

²⁵ Op. Cit. Pág. 11.

²⁶ Op. Cit. Pág. 13.

²⁷ Op. Cit. Pág. 15.

²⁸ Op. Cit. Pág. 17.

		criatura desespera y solloza, pues no puede divisar entre la polvareda qué le ha sucedido al chico. Cuando todo concluye y descubre a su hijo sano y salvo, la madre, furiosa, le arroja al chico, a modo de reprimenda, un palo de mortero que casi lo mata...
6	Ruina ²⁹	Don Braulio se queja ante el comisario que en el campo a todos le ha ido tan bien ese año que nada vale nada; por lo tanto, todos están en la ruina. En otras épocas, a unos les iba bien cuando se arruinaban los de otra zona. Pero, esta vez, todos están en la abundancia; ninguno necesita ni puede aprovecharse de la desgracia del otro...
7	Bondad ³⁰	Un sargento le ruega a su comandante pasar a degüello a quienes tienen prisioneros. El comandante se niega. El sargento le implora que sea bueno y lo permita, porque los muchachos quieren divertirse...
8	Muerto ³¹	Un general pasa revista a su tropa, luego de una lucha sangrienta y encarnizada. Se detallan traiciones, muertes y hechos atroces. De pronto, el general, emocionado, advierte que

²⁹ Op. Cit. Pág. 19.

³⁰ Op. Cit. Pág. 21.

		entre ellos no se encuentra el soldado Maidana. Todos bajan la cabeza en silencio.
9	Fidelidad ³²	Cierto día, los nietos de don Urbano le regalan un caballo nuevo, a pesar de que su viejo zaino todavía le prestaba excelentes servicios. Urbano siente con el tiempo que debe desprenderse del animal ya inservible... y se lo vende a un matarife quien lo muele para hacer chorizos.
10	Paisaje ³³	Muere un chacarero y la familia resuelve llevar el ataúd desde la chacra hasta la casita que tenían en el pueblo. Los caballos que transportaban el cajón se espantan en el camino y emprenden una desesperada carrera por el campo. El ataúd cae a tierra, se abre, y deja ver el cuerpo del muerto, que da dos o tres pasos póstumos, para luego caer, rígido, de cara al suelo.
11	Inaugural ³⁴	Sin interiorizarse del motivo de la ceremonia ni de la naturaleza y objeto del establecimiento, el Dr. López inaugura por medio de un discurso un edificio, subrayando con

³¹ Op. Cit. Pág. 23.

³² Op. Cit. Pág. 25.

³³ Op. Cit. Pág. 27

³⁴ Op. Cit. Pág. 29.

		sus palabras rimbombantes los beneficios que darán aquellos muros a los maridos e hijos de los allí presentes..., siempre desconociendo que se encontraba frente a una flamante cárcel.
12	Poesía ³⁵	Una publicación periódica del partido gobernante dedica a un poema una crítica jocosa. A su vez, un semanario independiente defiende los versos, pues cree que se debe estimular al autor. Finalmente, se cita la primera cuarteta de la poesía que originó la polémica: “Juventud, divino tesoro...”, etc., los famosos versos de Rubén Darío...
13	Providencia ³⁶	Un modesto automóvil que manejaba el Hermano Director queda atascado en el fango. El Director arenga a sus compañeros sacerdotes subrayando que se debe orar para salir del apuro. Otros desean proponer algo más práctico... Mientras rezaban aparece un viejo con dos bueyes. El Hermano Director comienza entonces a endilgarles a sus escépticos compañeros acerca de la confianza que se debía tener en la ayuda Divina. Entre tanto, los bueyes con el viejo se pierden en la penumbra bajo la lluvia.

³⁵ Op. Cit. Pág. 33.

³⁶ Op. Cit. Pág. 35.

14	Compasión ³⁷	<p>Un oso capturado en la estepa polar es encerrado en una jaula para que el público lo contemple. El oso crece solitario en su breve espacio, lleno de nostalgia y de impotencia. Frente a la jaula, primero colocan una chapa con sus características de raza; más tarde fijan en las rejas otro letrero que proclama: “Sea compasivo con los animales”.</p>
15	Guerra ³⁸	<p>Un poeta le pide consejo a una paloma sobre cómo iluminar a los hombres para que detengan sus luchas fratricidas.</p> <p>La paloma contesta que, si creyera en la eficacia de esos versos, sería su enemigo, pues las guerras acabarían y ella caería en el olvido... pues dejaría de ser símbolo de Paz.</p>
16	Mejoramiento ³⁹	<p>Un pez filósofo dice haber descubierto que el agua en que nadan dentro de una pileta presenta gran resistencia a su desplazamiento; propone un cambio drástico, y se ufana en conocer el lugar por donde pueden hacer salir toda el agua de la pileta. Así, convence a sus compañeros a superarse y a unir sus fuerzas para levantar el tapón.</p>

³⁷ Op. Cit. Pág. 39.

³⁸ Op. Cit. Pág. 43.

17	Analogía ⁴⁰	Unos cisnes nadan entre una isla de orangutanes y el paseo en donde caminan los espectadores. Los hombres y los niños arrojan golosinas a los cisnes y a los monos, y los monos a su vez, por diversión o por imposibilidad de partir o descascarar la comida, arrojan bocados a los cisnes, los cuales no encuentran diferencia alguna en la conducta de una u otra orilla.
18	Tenacidad ⁴¹	Un árbol le pide a un insecto, que lo está taladrando en mil direcciones, que sea prudente, pues, si insiste en perforarlo, su tronco caerá y será el fin de ambos. Prontamente, el insecto no tendrá cómo alimentarse y criar a sus hijos... Sin embargo, el parásito, desoyéndolo, prosigue inmutable su tarea, con tenacidad sombría.
19	Originalidad ⁴²	En un pabellón destinado a las aves son vecinos canarios y loros. En cuestión de días, los loros copian el canto de los canarios. De pronto, a nadie interesa ya el canto sublime de los canarios: lo que asombra al gentío es que los loros sean capaces de imitarlos.

³⁹ Op. Cit. Pág. 45.

⁴⁰ Op. Cit. Pág. 47.

⁴¹ Op. Cit. Pág. 49.

20	Razones ⁴³	Un labrador se pierde en un desierto con su mujer y sus tres hijos. Agotadas las provisiones, busca cómo alimentar a su familia a través de la pesca. Logra con esfuerzo pescar un pejerrey. Lo pone a asar y piensa cómo se deleitará viendo a los suyos comer el sabroso pescado. Después piensa que, en realidad, la salvación de todos depende de su propia fortaleza; por lo tanto, termina devorando él solo todo el pejerrey.
21	Utilidad ⁴⁴	Un filósofo llega a una ciudad a dar una conferencia; su fama es enorme. Su mayor mérito había sido la creación de algunas palabras nuevas, ahora incorporadas al léxico de los filósofos. Además había conseguido llegar a la síntesis de algunos elementales axiomas de los campesinos. En su primera conferencia, de dos horas, disertó en torno a “La utilidad de la Filosofía”.
22	Verdad ⁴⁵	Un arqueólogo reúne una serie de piezas: vasijas, urnas y objetos de cerámica, cuyo valor fundamental radicaba en que eran únicas y estaban desligadas de todo vínculo cultural

⁴² Op. Cit. Pág. 51.

⁴³ Op. Cit. Pág. 53.

⁴⁴ Op. Cit. Pág. 55.

⁴⁵ Op. Cit. Pág. 57.

		con otras antiguas poblaciones. Escribe un libro al respecto. Y al poco tiempo encuentra, en el terreno mismo de sus hallazgos, una curiosa vasija cuya forma y adornos determinaban, justamente, la relación entre su pueblo estudiado y los vecinos. Aquella pieza destruía la preciosa verdad cuya conquista le había llevado años; por lo tanto, rompe la vasija traidora.
23	Decisión ⁴⁶	Un hombre pinta una naturaleza muerta. Tiene hambre. Luego de varios devaneos filosóficos, empieza a comprender que las cosas no son más que su apariencia exterior; el interior es aporte personal del vidente... En fin, se come la fruta y sigue pintando las cáscaras.
24	Ceremonia ⁴⁷	En una plazuela se exhibe un cañón cuya mayor virtud consiste en su alcance y en la numerosa cantidad de balines que el proyectil, al estallar, abría en abanico a la altura de la cabeza humana. La gente se arremolina en el lugar, dejando sólo un estrecho callejón libre para que pasen las autoridades: el arzobispo que se acerca al cañón y lo bendice...

⁴⁶ Op. Cit. Pág. 59.

⁴⁷ Op. Cit. Pág. 61.

25	Fatalismo ⁴⁸	Dos exploradores caen en poder de una tribu de antropófagos. Uno de los candidatos a ser devorado tiene la idea de apaciguar al terrible jefe ejecutando una fina y lánguida melodía con la flauta que esconde entre sus ropas. El cacique escucha. Luego le hace saber a su tribu que les iba a perdonar la vida a los exploradores, pero que la música le abrió el apetito...
26	Póstuma ⁴⁹	Reich es un naturalista meticuloso que consagra su vida a sus investigaciones. Ha escrito alrededor de doscientos títulos. El mismo día que la legislatura le otorga una pensión, Reich muere. Sobre su mesa se encuentra el último de sus estudios: "Vida y costumbre de las chinches".
27	Novedad ⁵⁰	Dos almacenes ubicados uno frente al otro compiten desde hace veinte años. Sus dueños nunca se hablan. Cierta día entablan con pena una conversación en la que comentan, al pasar, el cierre de otro almacén que sobrevivía en una tercera esquina.
28	Consejo ⁵¹	Un poeta escucha cantar al hijo

⁴⁸ Op. Cit. Pág. 63.

⁴⁹ Op. Cit. Pág. 65.

⁵⁰ Op. Cit. Pág. 67.

⁵¹ Op. Cit. Pág. 69.

		de un vecino y le sugiere al padre que puede ofrecerle protección y guía. Lo dice pensando para sus adentros que en su pueblo él no tuvo la suerte de que alguien descubriera sus dotes; sin embargo logró triunfar pero siempre en la pobreza. El padre prefiere que su hijo no siga el camino del arte, pues la vida del artista trae hambre y fatiga. Padre y poeta piensan para sí y al unísono la misma frase: “Desarma el daño bien intencionado”.
29	Superstición ⁵²	Un anciano, que ha quedado solo, vive en un inquilinato. Con el tiempo, encuentra en la familia de habitación vecina un rumbo a su vida miserable: cuida de los niños de un obrero y juega a las cartas con él. Cierta tarde el obrero le dice a su mujer que nota haber perdido suerte en la lotería. La mujer, luego de cavilar un rato, le asegura que el viejo vecino le trae mala suerte. Y a la noche siguiente lo echan a empujones.
30	Flores ⁵³	Ella -a quien le encantaban las flores- se había casado con un botánico. Cierta mañana compra flores de cardo con la intención de adornar su casa y sorprender a su

⁵² Op. Cit. Pág. 71.

⁵³ Op. Cit. Pág. 73.

		marido. Cuando el botánico llega, ella está expectante por la reacción que tendrá su esposo, quien -luego de examinar las flores- comenta: “Cynara cardunculus”.
31	Sinceridad ⁵⁴	Un poeta, nacido en un conventillo de la ciudad, triunfa en un certamen organizado por la parroquia con un poema en donde se exalta repetidamente que las noches, las lunas, los campos verdaderos, etc., etc., están sólo en su valle natal.
32	Constancia ⁵⁵	La joven viuda va cada dos semanas a depositar flores en la tumba de su marido. En el tranvía que la transporta al cementerio conoce a un joven que regresa siempre a la misma hora de su empleo. Entablan conversación. Ella regresa al cementerio a la semana siguiente. Luego irá todos los días con flores para el difunto...
33	Pudor ⁵⁶	Un hombre, como al pasar, le comenta a su mujer, observándola desnuda frente al espejo, que accidentalmente años atrás la vio también desnuda a través de una rendija cuando visitaba el hotel donde en aquel entonces ella se alojaba con

⁵⁴ Op. Cit. Pág. 75.

⁵⁵ Op. Cit. Pág. 77.

		su madre. Él lo dice indiferente, pero ella se siente avergonzada y se ruboriza totalmente.
34	Precaución ⁵⁷	El médico revisa a la mujer y - en un aparte con el marido- le hace saber que la señora no está enferma. El infeliz esposo le ruega al médico que no le haga saber a su señora que no tiene nada, pues se enfermaría...
35	Femenina ⁵⁸	Dos amigas se encuentran en un hospital. María Luisa acaba de llegar de Europa y Beatriz fue operada. A María Luisa le recomiendan que no hable con la enferma, pero justamente Beatriz, la enferma, al verla se anima, cobra fuerzas y le pregunta con débil voz si le estucaron la cara en Europa...
36	Paz ⁵⁹	Un movimiento popular de condenación a la guerra -iniciado por la Confederación Femenina Pro-Paz- culminaría con un acto extraordinario. Pero, durante la charla previa de las oradoras, se producen discrepancias; se forman dos bandos; hombres y mujeres recurren a las armas... Los derrotados son quemados vivos en la hoguera.

⁵⁶ Op. Cit. Pág. 79.

⁵⁷ Op. Cit. Pág. 81.

⁵⁸ Op. Cit. Pág. 83.

37	García ⁶⁰	Cuando finalmente Juan García cobra su sueldo, paga el alquiler, sus deudas, compra ropa, perfume..., y camina por la calle Belgrano -sin que nadie lo advierta-, con paso inédito, vivificante...
----	----------------------	--

Entre los muchos cuentos, nos interesa detenernos en “Venganza”, que consideramos finamente logrado. Como declara su título el tema es precisamente el desquite. El relato es perfecto en su estructura y reúne en verdad todas las condiciones del cuento brevísimo.

Como ya se ha dicho, la complicación nace cuando un peoncito tímido logra llamar la atención de la hija de la cocinera, la cual repentinamente es cortejada por el joven patrón.

La única manera de resolver el conflicto es haciendo desaparecer al amo... Pero no se puede... La crisis estalla cuando el patrón humilla a su criado ordenándole, con soberbia, llevar al establo una montura. El chico cumple con la orden, pero en el camino encuentra un cuchillo y clava la hoja filosa en el cuero de la montura, con el mismo ímpetu que hubiera herido a su amo.

El marco de la historia es la típica estancia de nuestros campos; la sujeción psicológica entre el criado y su amo; los tiempos en que era común que el patrón se divirtiera en forma peregrina con las niñas de la servidumbre.

No pensamos que Carlos Vega haya querido escribir un relato de denuncia social, pero sí se evidencia su alianza con el peón, el afán de reflejar un episodio característico entre distintas clases sociales y, obviamente, el desacuerdo ante el maltrato.

“Mejoramiento” resulta muy original como texto. Se habla de un pez filósofo. Ninguno de los otros peces del cardumen se queja, y todos viven

⁵⁹ Op. Cit. Pág. 85.

⁶⁰ Op. Cit. Pág. 87.

felices en una piscina. Sin embargo, el pez filósofo encuentra razones para estar desconforme. Y convence a su comunidad para quitar el tapón de la pileta, llevando a todo el grupo -como un falso profeta- a la perdición.

Pensamos que la figura de Vega está representada en todos estos textos: su conocimiento de la naturaleza, sus ironías, su relación con la mujer, etc., se evidencian en estos cuentos mínimos; es decir, como ocurre con tantos autores, creemos que Vega delata su espíritu y su filosofía a través de mínimos relatos.

En conclusión, Carlos Vega ha sido un precursor de los relatos de minificción en nuestro país, con textos originales, que presentan un estilo cuidado, a veces humorístico, a veces moralizante, a veces mordaz.

Esperamos que este breve trabajo sirva para incentivar otros estudios acerca de una de las facetas más olvidadas del gran maestro: su vocación literaria.

* * *

Iván Marcos Pelicarić. Es Licenciado en Letras y Profesor universitario egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. También es Magíster en Gestión de Proyectos Educativos por la Universidad CAECE. Actualmente, se encuentra cursando el Doctorado en Literatura (UCA) con el tema “El *Martín Fierro* de José Hernández: hacia una estética de la recepción”, y es Miembro invitado del Instituto de Investigación Carlos Vega (UCA).

Entre sus actividades docentes ha sido durante varios años profesor de Literatura Española Medieval (UCA) y hoy se desempeña como en la cátedra “Folklore y Literatura” (UCA). Además, tiene a su cargo las cátedras de Gramática Castellana, Análisis del texto y Teatro Contemporáneo (U. Kennedy). Asimismo, es Coordinador, Contenidista y Tutor en Educación a Distancia (INUN) y dicta talleres de escritura académica.

Ha publicado artículos sobre distintos temas; tiene inéditos varios textos de ficción. Ha ganado un Premio de Poesía por *Agosto* (Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Secretaría de Cultura) y fue finalista, en dos oportunidades, del Premio Juan Rulfo (cuento).

**SECCIÓN
CONTRIBUCIONES
DE PROFESORES DE LA FACM**

QUAERENDO INVENIETIS. MÁS ALLÁ DE LOS NÚMEROS.

MARIO MUSCIO

Resumen:

En este artículo se intenta demostrar que, además de la infinidad de recursos con que contaba Bach para producir un legado musical de calidad y cantidad inigualado, podía incluir contenidos extramusicales que fueran de utilidad para entender sus principios éticos y religiosos.

Palabras clave: J.S. Bach - numerología - tema - Fibonacci – Caravaggio.

Abstract:

This article attempts to demonstrate that in addition to myriad resources available to Bach for producing a musical legacy of quality and quantity unparalleled he could include extra-musical contents that would be useful to understand his ethical and religious principles.

Key words: J.S. Bach - numerology - theme - Fibonacci – Caravaggio.

* * *

"Buscando encontrarás". Consigna de significado profundo. Origen del saber. Prudente observación de un creador humilde y catalizador humanista cuyo apellido refiere a un curso de agua. Espejo de la naturaleza que da y lleva vida.

Sin duda, el conocimiento así adquirido por Bach, sumado a su amplitud de criterio y fervor imaginativo, cimentaron un legado que excedió largamente el marco de un estilo y una época e inspiró a una primera línea de compositores de superlativo dominio técnico y musical que, identificándose con esa filosofía creativa, construyeron lenguajes de características bien definidas a lo largo de

dos siglos sin constituirse en eponos. Eligieron esa piedra fundamental para construir su edificio.

Pero más allá de estos principios, y siendo fiel a la consigna que da nombre a este artículo, encuentro una particularidad extramusical en la Sinfonía N° 3 en Re M, BWV 789 (Cöthen-Leipzig 1723). Esta Sinfonía presenta dos contrapuntos obligados que acompañan al tema desde la segunda entrada en el compás 3 de la exposición y que, a diferencia de la N° 9 en Fa menor, BWV 795, tiene solo seis exposiciones de los tres elementos simultáneos que conforman el trío, coincidentemente con el número de permutaciones de tres elementos ($n!$, $3! = 1 \times 2 \times 3 = 6$).

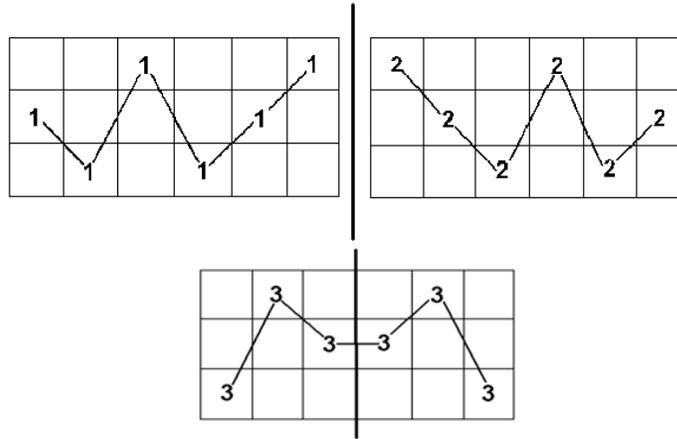
Si asignamos el número 1 al tema, el 2 al primer contrapunto y el 3 al segundo contrapunto, observamos que el compositor les dio a los tríos el siguiente orden:

Compases: 3, 6, 10, 19, 21, 23

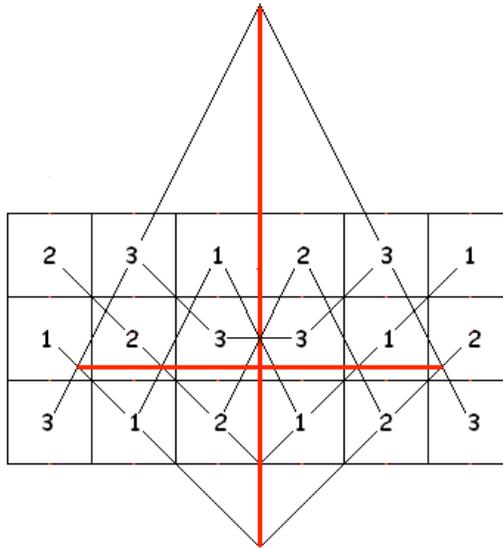
2	3	1	2	3	1
1	2	3	3	1	2
3	1	2	1	2	3

Conforme ese orden, trazando una línea que una los mismos números se obtenemos tres figuras que, aisladas en gráficos individuales, presentan

distintas simetrías: Las dos primeras son axiales según un eje vertical que las separa y la tercera es axial según un eje vertical que la divide al medio.



Si superponemos las tres figuras y proyectamos sus líneas en el espacio hasta que hagan intersección podemos trazar, uniendo los vértices del trapecioide perimetral resultante, una cruz invertida de proporción áurea (618 382):



La numerología aplicada a las artes que, en el caso de la proporción áurea es de uso comprobado desde el mundo grecolatino, sumada a las expresiones cabalísticas, fueron de extendido uso entre los compositores, sobre todo alemanes, de la época de Bach.

La asignación de valores numéricos y sonidos a las letras del alfabeto, comenzando con la correspondencia entre el 1, el La y la letra A, era una práctica común. Así, de las palabras podían surgir relaciones numéricas e ideas musicales. Un ejemplo con el 5 podría estar dado por el uso del intervalo de 4 justa, caro a Bach, ya que cuenta con 5 semitonos, por la estructuración de temas con elementos de 5 sonidos, Invenciones 2 y 14, BWV 773 y 785, y la Sinfonía que nos ocupa. También ritmos como la negra ligada a la semicorchea en los acentos del tema de la Invención 9, BWV 780, y el primer sonido del tema de la Sinfonía 14, BWV 800.

La presencia de estos elementos en la música no es percibida por el oyente ni determina, bajo ningún concepto, la calidad de la obra. Sí pudo constituirse en el disparador de ideas que quizá el compositor no hubiera conseguido bajo otra circunstancia.

Bach, además, apeló a las relaciones numéricas de su apellido y nombres relacionando los temas con los números que le son afines sobre todo el 14, que surge de la suma de los números que corresponden a las letras de la palabra BACH ($2+1+3+8=14$), como en el tema de la Fuga I del libro I del Clave Bien Temperado, BWV 846. También el 5, que es la resultante de $(1+4)$ y, en otras ocasiones, el 41 que es la inversión del 14 y además de la suma de JSBACH ($9+18+2+1+3+8=41$). En el preludio coral para órgano “Wenn wir in höchsten Nöten sein”, BWV 668, la primer frase del coral tiene 14 sonidos y la suma de todas ellas 41. También observamos que la suma de JOHANNSEBASTIANBACH da 158, número también interesante dado que $(1+5+8=14)$.

El alfabeto latino utilizado por el autor no incluye las letras J, LL, Ñ, U y W. La J era reemplazada por la I y la U por la V. De no haber sido así, o si su apellido y nombres hubieran sido otros, sin duda el compositor habría hallado otra fuente de inspiración.

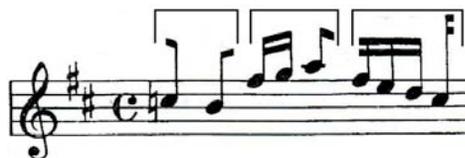
En esta Sinfonía el número relevante es 5. El 5, además de la relación con Bach, es el quinto número de la serie de Fibonacci que progresa sumando los dos anteriores (1, 1, 2, 3, 5...). Esta serie es la representación numérica de la

proporción áurea, realidad concreta de la naturaleza, con cuyos números está estructurado el tema y la cruz invertida, comprendida en las líneas trazadas en los gráficos de permutaciones del trío.

El diseño del primer miembro de frase está integrado por 5 sonidos (3 hacia arriba, tercera, y 2 hacia abajo, segunda). La totalidad de la idea musical, de 23 sonidos ($2+3=5$), tiene 5 miembros de frase: Tres exposiciones del primer diseño y dos del segundo, formado por un tetracordio descendente. La cuarta justa, como se mencionó, está relacionada con el 5 por suma de semitonos. El tetracordio descendente proviene de la suma de las segundas descendentes de la primera idea desde el Do becuadro 5 en el cc. 1 hasta el Sol 4 del cc. 2. Las séptimas (suma de dos cuartas) que separan los tetracordios, son el fruto del cambio de registro de una escala de octava y consecuentes con el desdoblamiento lineal planteado desde el inicio del tema.



Los materiales utilizados para la construcción del tema son tres basados en la suma de segundas en la misma dirección (escalares) y responden a los primeros sonidos de la serie citada: Una segunda, dos segundas (tercera) y tres segundas (cuarta). Estos elementos aparecen en el tema con el mismo orden de la primera permutación: 2 (tercera), 1 (segunda), 3 (cuarta):



Es usual en Bach ampliar los saltos melódicos a lo largo de los temas y cambiar su dirección que, en este caso, tiene relación áurea: Las tres sextas descendentes del desdoblamiento lineal son seguidas por dos séptimas ascendentes. Sumando las tres sextas y las dos séptimas ($6+6+6+7+7$) da 32, ($3+2=5$). Recordemos que el tema tiene 23 sonidos y el 32 es la inversión de dicho número en concordancia con los dos dibujos espejados desglosados de las combinatorias (23 I 32).

En cuanto a la dirección, los segmentos escalares se ordenan en tres tricordios ascendentes y tres bicordios y dos tetracordios descendentes, es decir, 3 hacia arriba y 5 hacia abajo, correspondiendo al cuarto y quinto número de Fibonacci.

Si procedemos a la suma de estos incisos escalares tomando los intervalos de sus sonidos extremos encontramos que ($3+3+3=9$) y ($2+2+2+4+4=14$). Luego ($9+14=23$).

La dirección de las marchas de la totalidad de los elementos constitutivos de la idea está en equilibrio: Hay 5 ascendentes y 5 descendentes.



El registro del tema, que abarca desde el Sol 4 hasta el Si 5 con centro en el Fa# 5, tiene relación con la proporción áurea. De los 23 sonidos hay un Sol 4, dos La 4, dos Si 4, dos Do 5 (uno becuadro y uno sostenido), dos Re 5, tres Mi 5, cinco Fa# 5, tres Sol 5, dos La 5 y un Si 5. Esta nómina incluye solo a los números de Fibonacci y conforma un segmento áureo (1222235321). Nótese que a las alturas extremas se las alcanza solo una vez (Sol 4 y Si 5) y se encuentran a una séptima y una cuarta del Fa# que, citado cinco veces, abre y cierra la frase. Si fueran encolumnados los sonidos extremos, interceptados por el eje de Fa#, dan lugar a una cruz latina.



Finalmente, la suma de sonidos del tema (23), el breve puente que conduce al primer contrapunto (8) y el bajo acompañante (15) da 46, (23+23).

En el siguiente ejemplo podemos constatar que la disposición descendente del primer trío (el tema, 1, acompañado por los dos contrapuntos, 2 y 3, conforme el primer gráfico) es 2, 1, 3 como la presentación de los elementos constitutivos. Según los valores asignados al alfabeto el orden 2, 1, 3 coincide con las tres primeras letras del apellido del autor (B,A,C). Para completar, el primer contrapunto tiene 9 sonidos (14-5) y el segundo, 28 (14+14) relacionándose con el 23, el 14 y el 5 de la siguiente manera: (23-9=14), (28-23=5).

Si bien la numerología no conduce a la calidad de la pieza, como ya se dijo, y fue aplicada con mayor o menor fortuna por infinidad de compositores, no ocurre lo mismo con la estructuración a partir de la proporción áurea de los distintos parámetros musicales ya que esto contribuye al equilibrio del discurso. Como ejemplo, las tonalidades por las que transita esta pieza son también 5 (Sol M, Si m, Re M, Fa# m y La M) que, como se ve, son tres mayores y dos menores. Ordenadas por terceras que, dicho sea de paso es el intervalo del primer tricordio y la primer consonancia armónica entre el bajo y el tema, la tonalidad de la pieza está en el centro. Como una curiosidad recurre a tonalidades con uno, dos y tres sostenidos solamente.

Estas pequeñas piezas monotemáticas de género contrapuntístico llamadas Invenções y Sinfonías, son descritas por Bach en uno de sus manuscritos como una "Honesto guía que enseñará a los que aman el clavecín, y especialmente a aquellos que desean instruirse en él, un claro método para llegar a tocar con claridad a dos voces y, luego de haber progresado, ejecutar correctamente a tres partes obligadas. Al mismo tiempo se les muestra no sólo cómo acercarse a nuevas ideas sino también cómo desarrollarlas y, sobre todo, a conseguir un estilo cantable de tocar mientras adquieren un buen gusto anticipado por la composición".

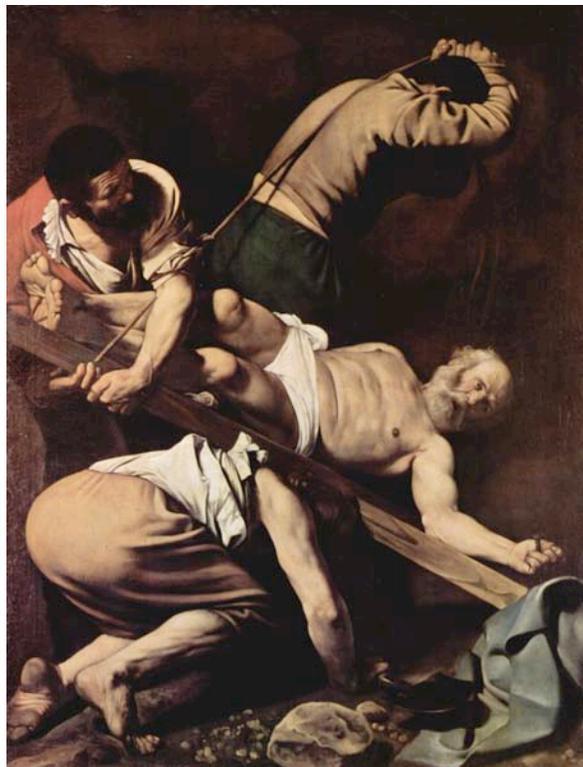
Sin embargo hemos demostrado, siguiendo el mandato bachiano de buscando encontrarás, que hay una estructura numérica subyacente concebida previamente que establece el orden y la cantidad de exposiciones del trío y de la que emergen tres figuras cuya superposición configura la presencia de la cruz invertida.

Evidentemente el propósito descrito por el autor y la belleza implícita en esta serie de pequeñas gemas del aprendizaje musical justifican largamente su existencia. Pero, lo que ha dado forma a esta creatura nos habla, además, de la actitud de servicio y humildad de Bach ante Dios, sus semejantes y su obra.

En mi opinión, la identificación con la cruz invertida que emana de la superposición de las dos figuras simétricas espejadas entre ellas (Padre e Hijo), (1 y 2), y la que se asemeja a un ave que abarca la grilla en su totalidad (Espíritu Santo), (3), no es otra que hacer suyo el deseo de Pedro de ser crucificado cabeza abajo por no considerarse digno de ser ejecutado del mismo modo que el Salvador.

Quizá los propósitos enunciados por el autor no incluyen la presencia de elementos extramusicales porque concibe a la obra de arte como una suerte de espiral que, según se la recorre, nos revela conocimientos que acercan a la belleza. Los instrumentos de cuerda de la orquesta llevan en la cúspide del clavijero esta espiral que sugiere que solo dará frutos la búsqueda inacabable de la perfección a través del tiempo y el esfuerzo.

Quizá también, y teniendo en cuenta la profunda vocación docente de quien firma sus creaciones con las letras SGD (Solo para la Gloria de Dios), estos símbolos fueran de utilidad para ilustrar a sus discípulos más allá de impartirles rudimentos estrictamente técnicos y expresivos del arte musical. Estos símbolos hablan del artista que se considera a sí mismo una herramienta del Creador.



Michelangelo Merisi da Caravaggio, (1571-1610), considerado el primer gran exponente de la pintura barroca italiana, abordó el tema de la Crucifixión de Pedro (c.1600-1601) que alberga una simetría espiritual y moral con el cantor de Leipzig.

La representación irradia un ideal esencialmente humano y un carácter intencionalmente antiheróico. Presenta a San Pedro no como un mártir hercúleo sino como un anciano que sufre el dolor y que experimenta la angustia de la muerte. Si bien es una escena sombría en un terreno estéril, la luz baña a la cruz y al santo. En la imagen se ven tres trabajadores anónimos ubicados de abajo hacia arriba que cumplen su tarea con esfuerzo. La cruz y Pedro miran hacia abajo orientados al ángulo inferior derecho.

En el primer miembro de frase del tema de la Sinfonía 3, analizado desde otros puntos de vista, podemos observar una analogía entre la representación de Caravaggio y los elementos ascendentes y descendentes del tema. Además, si trazamos líneas orientadas con el tricordio y el bicordio, nos encontramos con la cruz inclinada hacia el mismo ángulo.



Es probable que Bach, que profesaba el protestantismo, estuviera consustanciado con este símbolo petrino ya reconocido como tradición válida en “El Libro de los Mártires”, obra del sacerdote protestante inglés John Foxe (1517-1587), publicado originalmente en 1554 y cuya amplia difusión educó a generaciones de protestantes desde hace ya casi cinco siglos.

Este singular propósito de enriquecimiento de la educación musical está alineado con una frase atribuida a Bach: “El único propósito y razón final de toda la música debería ser la gloria de Dios y el alivio del espíritu”.

BIBLIOGRAFÍA

Partituras de Juan Sebastián Bach. La información general no relacionada con el tema principal del artículo es de dominio público en múltiples buscadores de la red.

Mario Muscio Licenciado en Música, especialidad Composición en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, donde estudio Contrapunto con Marta Lambertini y Composición y Orquestación con Roberto Caamaño. Actualmente es profesor Titular de Contrapunto y Secretario Académico de la Facultad.

**ANÁLISIS Y CONSIDERACIONES: ROBERTO
CAAMAÑO, COMPOSITOR ARGENTINO.
VARIACIONES GREGORIANAS OP. 15 PARA
PIANO.¹**

GRACIELA RASINI

Resumen

El abordaje de las *Variaciones Gregorianas op.15* de Roberto Caamaño, permite incursionar en su pensamiento, su técnica compositiva y en el posicionamiento ético y estético que mantuvo a través de toda su producción. Nieto de inmigrantes, logró conciliar la tradición ancestral con su condición de músico perteneciente al Nuevo Mundo. De esta dualidad surgió una personalidad con identidad propia, comprometida con el pasado el presente y el futuro.

La utilización de procedimientos técnicos acordes con algunos vigentes en la época, el formato “sui generis” puesto al servicio de las ideas, y la inobjetable escritura pianística, hacen de las *Variaciones op.15* una obra única dentro de la producción musical argentina del momento.

Palabras clave: variación - tema - Caamaño - neuma - escritura pianística.

Abstract

An approach to the *Gregorian Variations op. 15* by Roberto Caamaño, allows us to explore into his thoughts, his composing technique and his ethical and aesthetical positioning, which he kept throughout the whole of his production. Grandchild of immigrants, he managed to combine the ancestral tradition with his condition of being a musician belonging to the New World. A personality with true identity emerged from this duality, committed to both the past and the present.

The usage of technical procedures in connection to some of the currently used at the times, the “sui generis” format applied to his ideas, and the unobjectionable

¹ Para el mejor abordaje del trabajo, sugerimos escuchar la obra y disponer de la partitura como referente visual de lo sonoro. Ambos ítems pueden ser cubiertos fácilmente por cuanto existen la edición Ricordi de la misma y la grabación realizada por el pianista Antonio Formaro, (UCA- 2009).

piano writing make the *Variations op. 15* a unique piece within the current argentine musical production.

Key words: variation - theme - Caamaño - pneuma - piano writing.

* * *

“He utilizado con mucha complacencia modos medievales, y en varias obras utilicé o basé las ideas principales en temas o giros gregorianos...”

[...] Y muy pronto, por razones de convicción, me incliné hacia lo religioso; y si sólo ocasionalmente volví a incursionar en el hispanismo, continué hallando inspiración en la inagotable fuente de los textos litúrgicos.”²

Esas fuentes de inspiración creativa son fácilmente detectables recorriendo el catálogo de sus obras: *Baladas amarillas*, *Dos cantos gallegos*, *Tres cantos de Navidad*, *Dos cantares galaico-portugueses*, *Psalmus*, *Benedictus*, *Variaciones Gregorianas*, *Magnificat*, *Te Deum*.

Nieto de inmigrantes gallegos y leoneses llegados al país dentro de la gran oleada inmigratoria del 80, tuvo estrechos vínculos con una cultura tan antigua y rica como la gallega en particular y la hispánica en general. Esto es significativo por cuanto atañe a su producción musical fuertemente marcada por filiaciones culturales y espirituales. Al respecto escribió en el ya citado artículo:

“En aquella época, sin duda por razones ancestrales, me incliné hacia lo hispánico y utilicé, además de lo citado (García Lorca: *Baladas Amarillas*) textos de Lope de Vega y Rosalía de Castro. Y muy pronto, por razones de convicción, me incliné hacia lo religioso.”²

Al respecto escribe García Morillo:

“Era un ferviente y sincero católico, dotado de un profundo sentimiento religioso”.

² Caamaño R. *Mi obra. Temas y contracantos. Compositores*. Bs. As. 1985 (S/N).

y citando a Jorge Fontenla agrega:

“[...] era un compositor de profundas convicciones religiosas fundadas en el conocimiento de las innumerables verdades de la filosofía cristiana y en la veneración a la Iglesia Católica”.³

Al margen del posicionamiento ético y estético explicitado por el propio Caamaño y tratado por García Morillo, fue un compositor argentino (se entiende como tal, a todo aquel que desarrolla o ha desarrollado una labor musical creativa dentro del país). Por esa razón, para abordar el tema es necesario considerar sociológica y psicológicamente qué ha significado y qué significa ser argentino, es decir, tomar en cuenta las características del país, su génesis, su historia, los procesos político-culturales que lo signaron, todas las derivaciones que se desprenden de dichos procesos más lo que pudo aportar cada compositor a partir de sus tradiciones y creencias.

Alejo Carpentier cuando se refiere al tema escribe:

“Cuando nos enfrentamos con la música latinoamericana, en cambio, nos encontramos con que ésta no se desarrolla en función de los mismos valores y hechos culturales, obedeciendo a fenómenos, aportaciones, impulsos, debidos a factores de crecimiento, pulsiones anímicas, estratos raciales, injertos y trasplantes, que resultan insólitos para quien pretenda aplicar determinados métodos al análisis de un arte regido por un constante rejuegos de confrontaciones entre lo propio y lo ajeno, lo autóctono y lo importado.”⁴

³ García Morillo R. *Personalidad y obra del Maestro Roberto Caamaño*. Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Separata. Bs. As. 1995: 165, 183-184.

⁴ Aretz I, editora. *América latina en su música*. S. XXI Editores. Méjico, Carpentier, A. Cap. I *Americalatina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*, 1977:8.

y Víctor Massuh sostiene:

“Toda gran obra es un acto de fidelidad a la raíz pero también una incorporación de lo ajeno; es un adentrarse en el pasado para rescatar y continuar sus contenidos valiosos, pero también una fecundación propia mediante el comercio con lo extraño y distante. Esta dialéctica es la clave de toda gran cultura y debe quedar, por lo tanto, definitivamente incorporado a la dinámica creadora del modelo argentino. Si persistimos en el antagonismo de la actitud vernácula y la extranjera, nuestro país quedará detenido en las realizaciones menores del subdesarrollo mental o del colonialismo imitativo.”⁵

La población argentina presenta características muy propias, diferentes a las de otros países latinoamericanos, ni mejores ni peores, distintas. Si bien Buenos Aires recibió el aporte no sistemático de músicos europeos “desde los albores de la Revolución de Mayo” y después, hacia 1825, una vez finalizadas las guerras por la Independencia⁶ pasada esa etapa y en el contexto histórico de los países de Latinoamérica, hay que considerar particularmente la importancia que alcanzó, por su magnitud, la política de inmigración implementada por Argentina. No tomar en cuenta la importancia de este hecho puede llevar a perder de vista lo que significó la diversidad de aportes culturales que recibió el país y que fueron los que contribuyeron o posibilitaron la conformación de una cierta identidad argentina.

Citamos nuevamente a García Morillo:

“Todo florece y se desarrolla con mayor o menor fortuna en nuestro generoso suelo, que absorbe con igual avidez, o por lo menos facilidad, cualquier artículo de importación espiritual...”⁷

⁵ Massuh, V. *La Argentina como sentimiento*. Ed. Sudamericana. Bs. As. 1982: 99-100.

⁶ García Morillo. R. *Estudios sobre música argentina*. ECA. Bs. As. 1984: 15 – 17.

⁷ García Morillo. R. *Estudios sobre música argentina*. ECA. Bs. As. 1984: 15 – 17.

más adelante agrega:

“Parece hacerse indispensable, pues, una síntesis histórica de nuestra música...al ocuparnos con algún detenimiento sobre los problemas estéticos de los músicos argentinos, de aquellos en que parecen desenvolverse (dentro de sus respectivas idiosincrasias) con mayor evidencia, en un ambiente como el nuestro, donde tan fácil es extraviarse y donde, en general, se observa una comprensión relativa de los problemas que se plantean al creador consciente de nuestro medio, “aquí y ahora”⁸

El concepto de García Morillo: *los problemas que se plantean al creador consciente de nuestro medio*, nos aproxima a un punto crucial en cuanto al posicionamiento adoptado por cada compositor. Aludiendo a los procesos históricos de la creación musical y en una síntesis muy acertada, observa cómo se da, sobre todo en los países más jóvenes, “*un antagonismo fecundo entre dos tendencias generales: la universalista y la nacionalista, con todos sus matices y posibilidades, a veces dentro del espíritu de un mismo creador*”⁹. Y agrega una tercera tendencia que puede ser de importancia al considerar la obra de ciertos compositores argentinos totalmente vinculada con la política de inmigratoria, ya citada, y sobre todo hacia fines del S XIX.

“A estas dos tendencias generales – y ya como un fenómeno más típico de los países pertenecientes al Nuevo Mundo - se podría sumar una tercera, una especie de nacionalismo ancestral, por así decir, proveniente de la ascendencia racial europea de los compositores argentinos (en primer término la española, pero también perceptibles la italiana, la francesa y la de otras naciones) y que puede reflejarse en algunas características o aspectos de su producción.”¹⁰

Roberto Caamaño, nacido en Buenos Aires el 7 de julio de 1923, cursó sus estudios secundarios en el Colegio Nacional de Bs. As., institución que le proporcionó una importante formación humanística y de

⁸ García Morillo. R. *Estudios sobre música argentina*. ECA. Bs. As. 1984: 15 – 17.

⁹ Ibid 6: 17.

¹⁰ Ibid 6: 17.

donde egresó en 1941. Simultáneamente realizó el aprendizaje de idiomas y hasta de latín en el citado Colegio Nacional.

Con respecto a la composición musical, nos aclara:

“No sé cuándo comencé a componer; sé que empecé a improvisar antes de estudiar música y que lo hacía desde la infancia: sé que en cuanto aprendí la grafía escribí música, y que desde que estudié la gramática y la sintaxis musicales no improvisé más y compuse lo que se me ocurría.”¹¹

Su aprendizaje sistemático, a partir de los 9 años, estuvo vinculado con el Conservatorio Williams Posteriormente, y desde los 15 años, concurrió al Conservatorio Nacional donde cursó las carreras de Piano y Composición. Allí contó con profesores de la talla de Amelia Cocq de Weingand, Floro Ugarte, Gilardo Gilardi, José Torre Bertucci, José Gil, Constantino Gaito y Athos Palma. Como se puede ver, su formación estuvo a cargo de los más notables músicos de la época, aunque según datos suministrados verbalmente por el compositor a esta investigadora, sólo llegó a conocer y estudiar en el Conservatorio Nacional hasta las técnicas compositivas y los lenguajes armónicos de Debussy y Ravel. A Bela Bartok lo trabajó posteriormente, solo. Lo mismo le ocurrió con otros compositores como Scriabin, Messiaen, Simanovsky.

Es imposible soslayar su actividad como pianista. A las enseñanzas de la Sra. de Weingand, y con bastante posteridad, recibió los aportes del maestro alemán Fritz Masbach, posiblemente vinculado con el Conservatorio de Berlín y llegado al país en la década del 40. Sin lugar a dudas, ejerció una gran influencia en el perfeccionamiento de su técnica pianística.

Valenti Ferro lo distingue como “*pianista brillante, de despierta inteligencia*”¹², y se podría agregar como característica destacable, su condición de pianista-compositor o compositor-pianista, algo común en el S.XIX, pero un tanto descuidado en el S.XX. No es pertinente en este trabajo detenerse en su carrera de instrumentista, pero sí lo es consignar que la realizó a través de numerosas intervenciones como solista o en actuaciones con orquesta, en Argentina y en el extranjero, además de

¹¹ Ibid 2 : S/2.

¹² Valenti Ferro, E. *100 años de Música en Buenos Aires*. Ed. De Arte Guglianone. Bs. As. 1992: 246.

reconocer cómo su doble condición ya explicitada, lo convirtió en un referente, un maestro indiscutible en el ámbito de la enseñanza, no sólo del piano, sino de éste al servicio de la música y de la música en general.

Las *Variaciones Gregorianas op. 15* (1953) fueron estrenadas por el autor el 8 de mayo de 1953 en el Teatro Ateneo bajo los auspicios de la Sociedad de Conciertos de Cámara. En el mismo año recibió el Premio de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires y en 1955 fue editada por Ricordi Americana S.A.E.C

Las palabras del propio compositor aclaran su posicionamiento eminentemente técnico:

“Con respecto al lenguaje mismo, diré que soy compositor de música que emplea sonidos temperados, doce por octava, como es sabido y si no recuerdo mal; condición no desmentida por el noble y rico aporte de sonidos indeterminados de la percusión complementaria. Pero también me interesó la elaboración cromática y el refinamiento armónico, por lo cual la evolución de mi lenguaje me llevó poco a poco a la politonalidad y a la creciente ampliación de las funciones cadenciales dentro de la tonalidad, junto a intentos seriales, todos ellos antes de conocer a fondo Bartok o Messiaen. Y como natural consecuencia llegué a utilizar el total cromático...”¹³

El tema de las *Variaciones Gregorianas* procede del himno *Crux Fidelis*, propio de las celebraciones del Viernes Santo. (Liber Usuales, Missae et Officii, Tournai, Desclée & Co. 1956).

Dentro del sistema de la modalidad gregoriana, determinar el modo del tema es problemático. Henri Poteron, en el capítulo IX alude al *mode gallican* y a la mezcla de modos en los *Improperes* del Viernes Santo.

“Le mode gallican se trouve á l’état pur, pour ainsi dire, dans les Improperes du Vendredi Saint. Ailleurs il est mélangé á d’autres types modaux ...”¹⁴

¹³ Ibid 2 : S/N

¹⁴ Potiron, H. *L’accompagnement du Chant Grégorien*. Ed. Musicales de la Schola Cantorum Paris et Saint-leu-la-fort, s/f : 101.

Es probable que el *Crux fidelis*, siendo propio de las celebraciones de Semana Santa, y específicamente del Viernes Santo, haya derivado del canto galliciano. Podría arriesgarse la hipótesis, en el caso de Caamaño dados sus conocimientos y la vinculación con lo más antiguo de sus tradiciones, que no le fuera desconocido.

La traducción de la notación neumática a la escritura moderna fue realizada tratando de mantener la flexibilidad rítmica del canto gregoriano al trasladarla a la escritura mensural. Así, se alternan distintos metro y valores irregulares. Las frases están determinadas según los epicemas verticales que marca el original. Las indicaciones de *molto espress*, *e libero* más el *Rit.* del final y los reguladores, también indican la intención de liberar lo más posible la rítmica para adecuarla a las inflexiones vocales derivadas del texto.

“...mi afán por el canto, por la voz humana, lo que se compadece naturalmente con la preeminencia que para mí tiene el orden melódico, ese pensar en función del canto es una constante en mi actitud compositiva.”¹⁵

Y en una entrevista otorgada a María Esther Rey y Alejandra Ponzo, a comienzo de los años 80, también sostuvo:

“...pienso en el equilibrio de los parámetros; el ritmo, como intérprete, pianista y profesor de piano, creo que el orden temporal, el sentido rítmico es la quintaesencia de la música misma. El pequeño ritmo, el macro-ritmo, la conducción, es fundamental”.¹⁶

¹⁵ Rey-Ponzo. *Voces del pasado*. Revista del IIMCV N° 22. FACM (UCA) Bs. As, 2008: S/N

¹⁶ Rey-Ponzo. *Voces del pasado*. Revista del IIMCV N° 22. FACM (UCA) Bs. As, 2008: 299.

¹ Postea cantatur Ψ. Crux fidélis, cum hymno Pánge, língua, gloriósi, et post quemlibet ejus versum repetitur Crux fidélis, vel Dúlce lígnum, eo modo quo inferius notatur.

C Rux fidé-lis, inter ómnes Arbor úna nóbi- lis :
Núlla sílva tá-lem pró-fert, Frónde, fló-re, gérmí-ne :
* Dúlce lígnum, dúlces clávos. Dúlce pón- dus sústi-net.

Imagen 1. Original del Liber Usualis

TEMA --- Lento (♩ = 60)
mf molto espress, e liberamente
rit.

Imagen 2 - Transcripción Caamaño

Elementos armónicos y compositivos

La armonía que sostiene la melodía está en *Re dórico*, confirmado por las tríadas de *Fa* y *La*, relativo mayor y V grados respectivamente del eje tonal-modal consignado. Es destacable el apoyo sobre la tríada *La* del último compás que evidencia el propósito del compositor de dejar abierto el tema para conseguir una continuidad que ya se explicita en la 1ª variación (motivo inicial trasportado a *La*). En el devenir de las distintas variaciones también se observarán las relaciones de los ejes secundarios con respecto al eje principal, a lo que debe agregarse el *FINALE* y la *Toccata* que confirman el eje *Re*.

La melodía original consta de cuatro frases con la repetición de las dos últimas. Caamaño tomó sólo las tres primeras, omitiendo la cuarta y repitiendo las dos primeras.

Original: a b c d c d Versión Caamaño: a b c a b

Pareciera una modificación o reducción, en función de lo eminentemente compositivo.

La melodía gregoriana del tema está sostenida por los ya citados acordes, sólo cuatro armonías diferentes, en disposición abierta y en el registro grave - medio del piano.

Variar un tema ha sido una de las prácticas instrumentales más antiguas. Su aparición data de principio del S. XVI en España e Inglaterra.

“ The chief characteristic of the theme and variations lies in the principle of repetition. A theme is stated, then repeated a number of times, each time in a new guise.”¹⁷

Así se fueron sucediendo numerosos formatos y obras a través del tiempo: la chacona y la pasacaglia, en primera instancia, llegando posteriormente a relevantes obras como las *Variaciones Golberg* de J.S Bach, las *Variaciones “Eroica”* op.35 y “Diabelli” op. 120 de Beethoven, las *Variations Serieuses* de Mendelssohn , las *Variaciones “Haendel”* de Brahms, entre otras muchas. Esta secuencia histórica en el ámbito pianístico o de teclado, pareciera haberse ido ampliando, complejizando procedimientos o recurriendo a conceptos más antiguos pero de otra manera, a fines del S XIX. Esto es perceptible en obras relevantes, como las *Variaciones Op.73* de Gabriel Fauré , las *Variaciones Sinfónicas* para piano y orquesta de César Franck, o las de Rachmaninoff sobre el tema de Paganini, que han hecho su aporte al criterio de continuidad y unidad dentro de la diversidad.

Son varios los factores que hacen que las *Variaciones Gregorianas* se configuren como una obra integrada y continua a pesar de la sectorización propia del género. La estructura general pareciera coincidir con los modelos tradicionales en cuanto a alternancia de caracteres, escritura y procedimientos. Esto lo aproxima tanto a las variaciones clásicas o no tan

¹⁷ Green, D. *Form in tonal music*. Ed. Holt, Rinehart and Winston. N.Y 1979: 98.

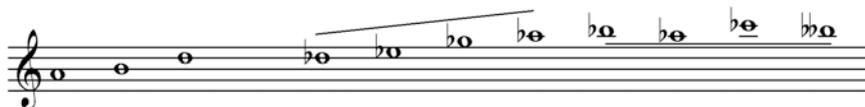
clásicas, pero también a la suite y tal vez a una concepción “sui generis” donde se pueden advertir criterios más contemporáneos y características propias.

Resulta importante volver a las palabras de compositor:

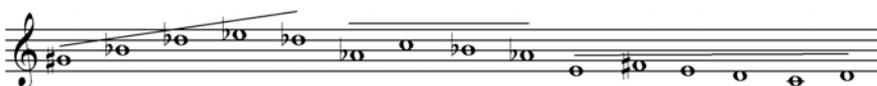
“Búsqueda y aún afán y desvelo que se tradujo en el empleo de las formas clásicas tradicionales, sonata, fuga, variaciones, rondó, sin prejuicio de tentar formas abiertas y esquemas formales “sui generis” resultantes de la conducción del proceso compositivo”¹⁸

El procedimiento utilizado por Caamaño, de ir acercándose paulatinamente, por adición, a completar el material temático melódico a través de las Var. I, II, IV y llegar a la cita del mismo al final de la Var. V (*Lento ma non troppo*) constituye un importante medio de integración y búsqueda de unidad. Dicho material melódico, a la vez, se va presentando con trasposiciones, inversiones de algunos giros, mutaciones, pequeñas repeticiones e interpolaciones, pero siempre perceptibles.

Var I



Var II



Var IV

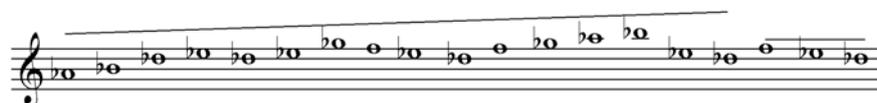


Imagen 3 – Material melódico temático – Var I, II, IV

¹⁸ Ibid 2: S/N

Las Var III y V van complejizando el material temático no sólo a través de cambios de textura y escritura, sino también por la utilización de procedimientos eminentemente contrapuntísticos: inversiones, retrogradaciones, mutaciones, interpolaciones, que permiten ampliar el campo compositivo y caracterizarlas fuertemente como lo demuestran las propias indicaciones del compositor: *Scherzando* (III) y *Molto sereno* (V). Las dos comparten interválica y giros muy elaborados derivados del tema que las vinculan y que, a la vez, marcan diferencias con las otras variaciones. Estas particularidades de procedimientos y expresión, son las que también las aproximan a las piezas de Suite, y que tienen antecedentes en las *Variaciones op. 120* de Beethoven, entre otras, no sólo por la recurrencia al tratamiento contrapuntístico, sino también a la inclusión de caracterizaciones como en la Var. XXIV, *Fughetta* y la XXXIII *Tempo di Minuetto moderato*. En Caamaño, se ven reinterpretados a la luz de un lenguaje armónico y melódico propios de técnicas pertenecientes al Siglo XX.

Ejemplo 3

a) Var III

The image displays a musical score for Variation III, illustrating the thematic material through three different transformations. The score is organized into four staves and two columns. The first column, labeled 'ORIGINAL', shows the initial melodic subject on the top staff, with the other three staves below it containing rests. The second column, labeled 'RETROGRADACIÓN', shows the subject in reverse order on the top staff. Below it, the label 'TRANSPOSICIÓN A 3ra DESCENDENTE' indicates a transposition down three octaves, with the notes appearing on the bottom two staves. The bottom staff, labeled 'SUJETO Var III', shows the original subject with a slur over it, indicating its role as the primary thematic material for this variation.

Imagen 4- Material temático – Var. III

b) Var V

ORIGINALES

1ra frase 3ra frase 2da frase

Transposiciones a 3ra menor Transposición a 3ra mayor

TEMA Variación V

Detailed description: The image shows three staves of musical notation. The top staff, labeled 'ORIGINALES', contains three phrases: '1ra frase' (G4, A4, B4, C5), '3ra frase' (G4, A4, B4, C5), and '2da frase' (G4, A4, B4, C5). The middle staff shows two transpositions: 'Transposiciones a 3ra menor' (F#4, G#4, A#4, B5) and 'Transposición a 3ra mayor' (G4, A4, B4, C5). The bottom staff, labeled 'TEMA Variación V', shows a single line of music that combines elements from the original phrases and transpositions, with a diagonal line indicating a melodic contour.

Imagen 5- Material temático – Var. V

El material temático de la Var. VI, relativamente nuevo, (4 compases iniciales) deriva de la 2ª frase original con sus intervalos característicos: 4ª, 5ª y 6ª pero trasportada a la 5ª inferior: *Re*. A partir de allí está tratado contrapuntísticamente, esencialmente con supresión, verticalización y cruzamiento de los intervalos. Es interesante observar cómo la línea inferior de dicha verticalización, remite a los intervalos iniciales de la 1ª frase, y la superior a la retrogradación de la misma. El resultado final surge de la horizontalización de la verticalización. Sin solución de continuidad le siguen textualmente las notas de la 2ª frase, la 2ª célula de la 3ª (c. 5 y 7) y en el c. 11 la 2ª célula de la 1ª frase. Es decir, la Var. VI, con el subtítulo de *FINALE*, resulta ser una síntesis de los elementos a desarrollar en la *Toccata*. Por esta razón actúa como una introducción a la misma.

A partir de ahí, la obra parece conformarse en dos sectores bien caracterizados. El primero comienza con el tema y cierra con la cita del mismo al final de la Var. V, en lo que podría considerarse el ciclo de Variaciones. El segundo lo integran el *FINALE*, a manera de introducción (aunque lo denomine Var. VI.) y la *Toccata*.

c) Var VI

The image shows a musical score for Variation VI. It consists of three staves. The top staff is labeled 'ORIGINAL' and contains two phrases: '2da frase' and 'Transposición a modo de Re'. The middle staff shows the 'Verticalización de intervalos' (verticalization of intervals) for the transposed phrase. The bottom staff is labeled '1er elemento temático de Var. VI' and shows the first thematic element. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat).

Imagen 6- Material temático Var. VI

El sostén armónico del tema remite a un criterio tonal- modal. Esta relativa dualidad pareciera anticipar el posterior tratamiento bitonal o bimodal tratado con relativa libertad en las variaciones y acorde con uno de los lenguajes musicales vigentes en esa época.

Cada variación está trabajada a partir de células, miembros de frases o frases del tema con o sin mutaciones (2ª por 3ª en la Var I) y con la característica, como constantes constructivas, de recurrir a repeticiones de los mismos con o sin trasposiciones.

Tonalmente, la Var. I está centrada en *La*, V de *Re*, pasando por su relativo, IV y el V para volver a *La*.

La Var. II está en *Re* pasando por su VI y VIIb.

La Var. III si bien comienza con un eje en *La*, (V de *Re*), propone un *Fa menor* y sus derivaciones *Reb- Si* ya anunciados en la variación anterior. El final sobre pedal de *Fa* anuncia la siguiente variación.

La Var. IV se apoya en *Fa*, pasa por su VIº y IVº para llegar a un *La* explicitado melódicamente pero apoyado en una tríada de *Do* en 1ª inversión como elemento de unión con la Var. V.

La Var. V parece centrarse en *Mi*, su relativo *Sol* y llegando a un *Si* que conecta con el *Re* de la cita del Tema.

La VI está en *Re*, con inflexiones a su II y V y anticipa el eje principal de la *Toccata*.

La politonalidad, bimodalidad ¹⁹ y las relaciones de 4ª aumentada resultan un punto muy destacable dentro del todo de la obra. No se constituyen en un obstáculo en el devenir tonal-modal cuidadosamente tratado ni en la coherencia general de la obra, sino que aparecen como un objetivo alcanzado a través de la utilización del total cromático o de la monotonalidad.

Tanto la bitonalidad y/o la bimodalidad se pueden encontrar yuxtapuestas, Var I-II, o bien superpuestas, Var III-IV- V. A veces, como en la I y la II, las relaciones tonales yuxtapuestas son de 4ª aumentada; en otros casos, Var IV- V, las relaciones son de 3ª. De todas maneras, los ejes principales de cada una de ellas van a responder a un criterio de eje tonal claro.

Var I: La Relaciones de 4ª y 4ª aumentada yuxtapuestas La-Mib, Do-Fa; Re-Lab; Mi-La.

Var II: Re Relaciones de 4ª aumentada superpuestas: Re- Lab (sol#); sobre Si y Fa, escala por tonos melódicas, y finalmente Mi melódico sobre Sib (4ª aumentada)

Var III: La Relaciones La-Mib-Do; Reb; Sib-Re...

Var IV: Fa Bimodal. Esencialmente criterio de bordadura armónica: Fa-Re- Mi.

Var V: Mi Bitonal. Mi- Sib. Si.

Var VI: Re Re-(Mib) La.

Toccata: Re

Las Var IV, (que resulta ser una variación amplificada de la II) y la Var II actúan como elementos aglutinantes entre las I, III y V.

La Var. III, con características de *Fugatto*, presenta el “sujeto” con elaboraciones y combinaciones eminentemente contrapuntísticas: retrogradación, mutación, interpolación, movimiento contrario y alargamiento a partir de la 2ª frase del original. Lo que lo caracteriza

¹⁹ Chailley, J. *Traité historique d'analyse harmonique*. Alphonse Leduc. Paris 1972

son las 4as.más el agregado de una doble bordadura “sui generis”, (derivada de la 3ª frase, interpolación) antes del final que alude a la 4ª melódica inicial, pero en movimiento directo para mantener el sentido tonal de *La*. Obviamente, el consecuente de dicho sujeto opera como contrasujeto. En el devenir de la variación se destaca la 2ª sección; (c 7) , con centro tonal en Solb o Fa#...(3ª menor de *La*) y la aparición de estructuras acórdicas bimodales que parecieran anunciar la escritura instrumental de la Var. V. La 3ª sección (c. 17) presenta “estrechos” y fuerte recurrencia a lo acórdico. Es destacable el pedal de *Fa* que remite a un posible *Sib* de base.

Así como las Variaciones I, II y IV van sumando claramente los elementos melódicos del tema, la Var.V, con características de danza cortesana, está estrechamente vinculada con la Var III, como ya se anticipó. El material propuesto se va complejizando. Propone el tema a partir de la interválica de la 1ª célula de la 1ª frase del tema original, manteniendo las relaciones de 2a, 3a y 5ª, pero aludiendo al ascenso melódico de 4ª de la 2ª frase, sustituido por 5ª. A ello agrega una combinación de los elementos de la 2ª célula de la 3ª frase, doble bordadura, pero acotada a lo esencial y cerrando con la 4ª melódica de la 1ª célula de la 2ª frase. Lo importante es tomar en cuenta cómo el compositor vincula los elementos de las tres frases.

El eje tonal melódico está en *Fa#* - *Si* y los bajos aluden a un eventual *Re*?

La Var VI, con el subtítulo de *FINALE* ya fue tratada. Lo importante es considerar su retorno al eje de *Re*, con mínimas recurrencias a interpolaciones bitonales.

La *Toccata*, a través de una forma extensa y con una escritura continua característica del género, recurre a todos los elementos del tema, como ya se anticipó. Por su escritura general, se la puede vincular con las propuestas de compositores de los S. XIX – XX como Schumann, Poulenc, Prokofieff, o los italianos Menotti y Casella. En estos casos se trata de piezas aisladas, sueltas, únicas, pero en otros, más cerca en el tiempo, en estética y posicionamiento reconstructivo, podemos también citar los últimos números de *Pour le Piano* de Debussy y *Le Tombeau de Couperin* de Ravel donde la *Toccata* aparece como final de un ciclo. En este sentido, no sería demasiado osado relacionar el final del op. 15 de Caamaño con estos ejemplos y con los amplios finales virtuosísticos de textura continuada presentes ya en las *32 Variaciones en Do menor* de Bethoven (1809) y en las *Variations Serieuses* de Mendelssohn, a su vez herederos

de una tradición presente en el barroco; basta citar ejemplos tales como los finales de la *Gavota con variaciones* en La menor de Rameau (1724) o *Variaciones* de la Suite Nr.3 en Re menor de Haendel.

De estos datos podría desprenderse una hipótesis acerca de que las *Variaciones Gregorianas* presentan vínculos no sólo con las variaciones clásicas, sino también con la suite antigua y contemporánea.

No creemos necesario mostrar detalladamente las recurrencias temáticas y las vinculaciones tonales. Todo ello se desprende del ciclo de variaciones.

Cada variación adopta distintas formas: binarias, ternarias, primarias, salvo la VI tratada como introducción a la *Tocata* final con patrones rítmicos muy definidos. Es interesante considerar la alternancia entre ellas. La I es binaria, la II ternaria, la IV primaria mientras que las III y V responden a un tratamiento contrapuntístico que, lógicamente, presenta una escritura más continua y, por ende, con una menor captación inmediata de la forma. Esta alternancia pareciera tener que ver con el criterio de diversidad dentro de la unidad, propicia a generar interés. Consideramos que la III y la V remiten a ternarias “sui generi”.

Var I :	Binaria
Var II :	Ternaria
Var III:	Fugato. Ternaria
Var IV	Primaria
Var V:	Ternaria?
Var VI:	Primaria
Tocata:	Continua. Única. ²⁰

“A piece to be played on a keyboard. Unique forms are commonly found in every era of music history. for organ o harpsichord Baroque genres in which frequently occurs are the fantasia and toccata”²¹.

²⁰ Green, D. *Form in tonal music*. Ed. Holt, Rinehart and Winston. N.Y. 1979: 290

²¹ Green, D. *Form in tonal music*. Ed. Holt, Rinehart and Winston. N.Y. 1979: 290

Escritura pianística

A la vez que compositor, Caamaño fue un pianista notable, como ya lo consignamos, pero como él mismo aclara:

“[...] a pesar de que mi vida de músico profesional estuvo centrada siempre en el piano, al que me he dedicado plenamente, sea en los casi 20 años de actuación como pianista, en los 40 que llevo como de enseñante, en la ejecución de mis obras y en la investigación incesante de los problemas técnicos e interpretativos en el instrumento para mí más maravilloso, reservorio de la más estupenda literatura musical, sólo he escrito dos obras para piano: los Seis Preludios y la Variaciones Gregorianas, en años de la juventud, y mucho después los Diálogos para dos pianos, en 1965...”²²

Las razones de esa “abstinencia” permanecerán en el misterio; pareciera que él mismo las ignorara.

El tratamiento instrumental de las Variaciones no declaradamente virtuosísticas, están, antes que nada, al servicio de las ideas, y hacen que la interpretación presente dificultades que van más allá de lo puramente técnico. Decimos no virtuosísticas en general, pero es necesario disponer de medios técnicos para resolverlas, especialmente la Var, III y la *Toccata*.

Esta afirmación parece redundante por cuanto toda obra interesante... o no... requiere de los medios para poder ponerla en acto. En este caso, la necesidad de conocer la capacidad sonora del piano moderno, sin subestimarla ni desconocer los procedimientos o utilización que hicieron al respecto los compositores de los S. XIX-XX, más la comprensión de los procesos compositivos y del carácter de cada pieza o variación vinculada a la problemática histórica, presenta ciertas dificultades al intérprete no demasiado informado.

Si bien el piano y su utilización como medio de expresión mostró cambios a partir de considerarlo un instrumento de “cuerdas percutidas”, (Bartok, Stravinsky, Prokofieff), no toda vinculación con la problemática compositiva del S. XX responde a ese posicionamiento. La propuesta de Caamaño, sólo apela a lo musical, sin prejuicios. El texto mismo, su carácter, deben guiar al intérprete.

²² Ibid 2: S/N

No son pocas las indicaciones al respecto, pero como siempre, la sola escritura musical resulta insuficiente. El asunto es poder dilucidarla e interpretarla.

Estas exigencias caracterizan a la producción de Caamaño en general y ponen de manifiesto la necesidad de conocer y comprender.

Rítmica

La flexibilidad rítmica propuesta por el tema, mantenida y muy elaborada a través de las variaciones, se la puede encontrar en gran parte de la producción de Caamaño, desde su op. 1, *Baladas Amarillas*, la *Suite op 9* para orquesta de cuerdas, hasta su último op., el 36.

En las *Gregorianas* no sólo recurre a los cambios métricos, 4/4, 5/4, 3/4 y 6/4 en la transcripción del tema sino que ese criterio de alternancia también se observa en las variaciones, pero sin ajustarse a la propuesta inicial sino utilizándolos según las necesidades compositivas. A esto agrega el uso de la polirritmia en la Var I, (a) y el desmentido 6/4 de la Var II, marcado por las articulaciones. (b)

Ejemplo 4

a)

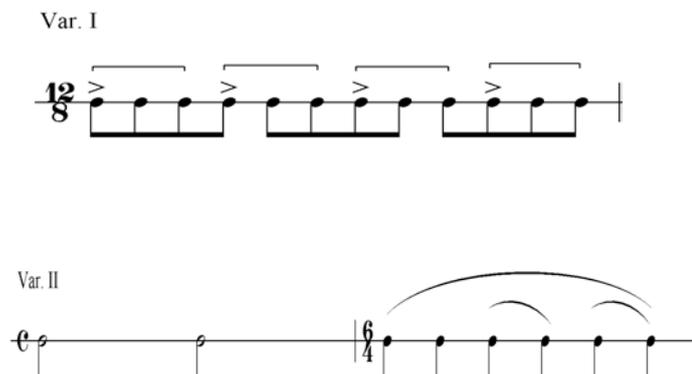


Imagen 7- Complejidad rítmica

Las Var III y IV presentan gran complejidad rítmica al tomar en cuenta los signos de acentuación. En algunos casos lo melódico, con sus articulaciones y acentos particulares, pareciera no concordar demasiado con la métrica indicada. Es como si se tratara de una cierta polirritmia no explicitada.

El parámetro rítmico también conduce a establecer relaciones importantes: la Var I con la V. El 3/4 polirrítmico de la primera pareciera anunciar el 3/4 de la V, apoyado por la rítmica de “obertura francesa” que la caracteriza.

Retomando la temática de la unidad y continuidad de la obra, la rítmica, sus recurrencias y referencias tampoco son ajenas a ese propósito. Este parámetro nada subestimable, no sólo lo vincula con un criterio contemporáneo sino que pareciera estar relacionado también con su postura frente a lo eminentemente vocal y libre, a lo expresivo y a su relación con lo ancestral.

Consideraciones finales

Las *Variaciones Gregorianas*, en primera instancia, son una muestra temprana, 1953, de los medios técnico-musicales que Caamaño manejaba en ese momento. Por su formación y posicionamiento ético y estético no fue un músico improvisado, complaciente o resignado. Toda su vida siguió siendo un estudioso de la música y de las obras de los grandes músicos, viejos y/o nuevos. Cuando fue incorporando criterios o técnicas musicales más avanzadas, siempre los utilizó como instrumentos al servicio de sus necesidades de expresión. De esa forma fue evolucionando, no sólo en el lenguaje sino en el tratamiento compositivo en general. En este sentido creemos que como compositor muy serio y comprometido con su vocación debe ser reconocido como emergente de una búsqueda de identidad propia, sin prejuicios ni ataduras, sólo regido por sus principios. Fue un valioso compositor argentino que no negó sus vínculos con lo universal. Por esta razón consideramos a las *Variaciones Gregorianas* un compromiso con el pasado pero con la inclusión en el presente y una proyección hacia el futuro.

Aparte de estas consideraciones generales, podemos afirmar que las *Variaciones Gregorianas* ha sido y sigue siendo una obra más que importante, diríamos única, en el contexto de la producción musical argentina dentro del género variación. El tratamiento instrumental es

inobjetable y el haber podido eludir los estereotipos y haber logrado tratarlo con una visión renovadora y eminentemente musical, son una muestra de su gran capacidad y talento.

“[...]Pero en todo caso he tratado de organizar la arquitectura sonora con el mayor rigor en cuanto hace a la consecuencia y la proporcionalidad del tiempo. Tal vez por eso se me ha clasificado en alguna oportunidad como neoclásico. No sé exactamente qué significa eso en nuestros días, pero a lo mejor es o ha sido así.”²³

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ARETZ, Isabel. Editora

1977 *América latina en su música*. Méjico. CARPENTIER, Alejo, Cap I *América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música*.

CAAMAÑO, Roberto

1973 *Reflexiones sobre el compositor y la música Argentina*. Artículo en Criterio. La Cultura nacional. Año XLVI, n° 1681-82. Bs. As.

1985 *Mi obra* Temas y contracantos. 3.0.1.1.2 Ago/85. Editores Juan Pedro Franze y Daniel Bermann. Bs. As. 1985/1988.

CALDWELL, John.

2000 *Toccata*. The New Grove's.

CHAILLEY, Jacques

1977 *Traité historique d'analyse harmonique*. Alphonse Leduc. Editions Musicales. Paris.

GARCÍA ACEVEDO, Mario

1963 *La Música Argentina Contemporánea*. Ediciones Culturales Argentinas. Bs. As.

²³ Ibid 2

GARCÍA MORILLO, Roberto

1984 *Estudios sobre Música Argentina*. Ediciones Culturales Argentinas, Bs. As.

1995 *Personalidad y obra del Maestro Roberto Caamaño. Anales de la Academia Nacional de Ciencias de Bs. As.* Separata. Bs. As.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen

1999 *Roberto Caamaño. Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol II. Sociedad General de Autores y Editores, Madrid.

GREEN, Douglass

1979 *Form in tonal music*. Ed. Holt, Rimhart and Winston. N.Y.

MASSUH, Víctor

1982 *La Argentina como sentimiento*. Editorial sudamericana. Bs. As.

POTIRON, Henri

S/F *L'accompagnement du Chant Grégorien suivant les types modaux*. Editions Musicales de la Schola Cantorum et de la Procure Générale De Musique. Paris et Saint-leu-la fort.

REY, Ma. Esther y PONZO; Alejandra

2008 *Voces del pasado*. Dos entrevistas conservadas en el IIMCV. Revista del IIMCV. Año XXII, n° 22. FACM (UCA). Bs. As.

VALENTI FERRO, Enzo.

1992 *100 Años de Música en Buenos Aires*. Ediciones de Arte Guglianone, Bs. As.

Obras consultadas

CEÑAL, Néstor.

1986 *Roberto Caamaño (1923). Revista del IIMCV año VII n° 7. FACM (UCA).*

CRIVILLÉ I BARGALLÓ, Josep

1983 *Historia de la música española. 7-El folklore musical. Alianza Editorial, Madrid.*

HORST, Louis

1966 *Formas preclásicas de la danza. Ed. EUDEBA. Bs. As.*

PAZ, Octavio

1991 *Sor Juana Inés de la Cruz. Fondo de Cultura económica. Méjico.*

PERSICHETTI, Vincent

1961 *Twentieth-Century Harmony. W.W Norton & Company. N.York*

RODINO, Hugo José

1999 *Inmigrantes españoles en la Argentina: adaptación e identidad. Investigación coordinada por el CIBINA. Página 12, Bs As.*

SÁBATO, Ernesto.

1991-2006 *El escritor y sus fantasmas. La Nación. Bs. As.*

SALZER, Felix.

1995 *Audición estructural. Editorila Labor, S.A. Barcelona.*

SUAREZ URTUBEY, Amalia.

Roberto Caamaño. Comisión Nacional de Cultura...

* * *

Graciela Rasini. Inició su actividad musical como pianista. Ganó concursos nacionales como solista y obtuvo becas de estudio otorgados por el Mozarteum Argentino y el Gobierno de Italia. Posteriormente se graduó en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (Especialidad Composición) de la Universidad Católica Argentina. En dicha Institución realizó una carrera docente hasta alcanzar la categoría de Profesora Titular Ordinaria. Fue Profesora Asistente y Adjunta en la Cátedra de Composición I cuya titularidad ejercía el Maestro Roberto Caamaño. A la vez dictó y dicta actualmente Piano II, III, y Armonía II. A la muerte del Maestro Caamaño quedó a cargo de la titularidad de la cátedra de Composición I. Es Directora del Centro de Análisis e Interpretación (CENAI) dependiente de la Facultad de Artes y Cs. Musicales. También ejerció la docencia en Instituciones Nacionales y de la Provincia de Bs. As. En 1999 fue invitada por el Latin American Center for Graduate Studies in Music de la Catholic University of América de Washington., para ofrecer conferencias sobre la obra de R. Caamaño y R. Arizaga.

RESEÑAS

Mendoza de Arce, Daniel. *Music in Ibero-America to 1850. A Historical Survey*, Lanham (Maryland) and London, The Scarecrow Press, 2001, xviii, 723 pp., bibliografía e índices.

MARISA RESTIFFO

Música en Iberoamérica hasta 1850. Panorama Histórico, está destinado a especialistas y al público en general. El autor expresa en el prefacio que su objetivo primario ha sido "recolectar y distribuir el conocimiento, reuniendo y organizando información que está desperdigada más allá de toda esperanza e inspirar más investigación estimulando la curiosidad" (p. XI, *recte* X).

El libro está planteado en tres grandes partes. La primera se extiende desde el descubrimiento hasta el 1700, la segunda comprende el siglo XVIII y la tercera se ocupa de la primera mitad del siglo XIX. La primera parte, "Música desde la era del descubrimiento hasta 1700", se desarrolla en tres capítulos: "1. Actividad Misionera"; "2. Música catedralicia"; "3. Música secular". Para el tratamiento del siglo XVIII el autor ha dispuesto cuatro capítulos: "4. Música militar, ceremonial y escénica"; "5. Música de cámara y doméstica, conciertos públicos y música orquestal"; "6. Música religiosa en las catedrales"; "7. Música en las confraternidades y en las misiones". El período que va desde 1800 hasta 1850 se desarrolla en cinco capítulos: "8. Música al aire libre, patriótica y militar"; "9. Música de salón y de cámara"; "10. Música teatral"; "11. Música religiosa"; "12. Educación musical, el negocio de la música, edición musical".

El autor aclara en su prefacio que el libro ha sido dividido según pautas tanto cronológicas como geográfico-culturales, y que las tres grandes partes que conforman el libro han sido determinadas por criterios musicales y sociológicos. Ciertamente, los capítulos de la segunda y tercera parte responden a un agrupamiento de repertorios según su función social, pero evidentemente en la primera sección el autor no ha podido ser

consecuente con este propósito. En este orden de cosas cabe mencionar también que el corte realizado en 1700 obedece a un cambio estilístico que se comprueba en las obras a partir de entonces. La última parte del libro ha sido determinada, en cambio, en función de los “aires de cambio político, económico y cultural del siglo diecinueve” (p. VII), que repercuten en el cambio de preferencias musicales que se registran en los salones burgueses y en la proliferación de la música teatral. Por otra parte, la elección de 1850 como fecha límite de este *Panorama* se ha realizado en función de ser aproximadamente coincidente con el tiempo en que “los compositores nativos comienzan a producir trabajos a gran escala en idioma romántico” (p. VIII). Sin embargo, es necesario decir que estos límites, tan desparejos en su amplitud, tienden a solaparse y a desdibujarse permanentemente. La división resulta a veces muy forzada y el autor se ve obligado a contradecirla frecuentemente, lo que me lleva a preguntarme sobre la utilidad práctica de los criterios de segmentación elegidos.

El propósito, demasiado ambicioso quizá, de abarcar todas las expresiones musicales de la Ibero América colonial, adhiere, según declara el autor, a la “premisa de que el estudio comparativo del fenómeno musical del Nuevo Mundo a través de líneas étnicas, geográficas, socio-institucionales e históricas es especialmente útil” (p. VII), no sólo para trazar un panorama de su riqueza y diversidad sino también “para comprender mejor las razones que están detrás de las similitudes y diferencias” (p. VII). Sin embargo, tanto la comparación como las razones que la sostienen sólo aparecen en la expresión de intenciones del autor. En realidad, se observa a lo largo del libro que el autor sigue siempre un mismo recorrido, con pocas variantes: una introducción general a la parte o capítulo y luego una descripción sintética de los datos sobre música, ordenados geográficamente de norte a sur, teniendo en cuenta para ello sólo los centros urbanos latinoamericanos más importantes y algunos contextos rurales de misión, según corresponda al tema tratado. Brasil generalmente aparece en último lugar. Esta disposición permite evaluar rápidamente cuáles son las zonas más estudiadas y las más descuidadas en cuanto a la investigación o bien, en muchos casos, la falta de rigor con que se ha hecho la colecta de datos y el rastreo de bibliografía sobre determinado tema. Sin embargo, en ningún caso puede considerarse que esta disposición de los datos sea un estudio comparativo.

El libro incluye además una sección introductoria en la que se describen “las características de la música Iberoamericana colonial y poscolonial temprana cara a cara con su contrapartida europea” (p. IX), en

la que el autor declara centrar el análisis en las similitudes y diferencias y en los aspectos de cambio y desarrollo. En esta sección Mendoza de Arce peca constantemente de excesiva generalización. Pinta un panorama de gran riqueza en la actividad musical, sin discriminación de tiempo ni de lugar. Por los elementos que describe, pareciera estar siempre hablando de la segunda mitad del siglo XVIII y de la situación de la música en los grandes centros urbanos, como si eso fuera la realidad válida para todo el territorio y durante todo el período estudiado. Sostiene que las ciudades virreinales de México y Perú y ciudades portuarias tales como La Habana, Caracas, Río de Janeiro y Buenos Aires, se convirtieron centros culturales cosmopolitas, acercándose a las capitales europeas en el esplendor de su vida musical. La experiencia me lleva a dudar de semejante afirmación o, al menos, a requerir una mayor discriminación. La realidad iberoamericana no es homogénea y este tipo de generalizaciones promueven una concepción que tiende a acentuar esa equivocada mirada unitaria.

Hay toda una serie de párrafos contruidos en base a opiniones personales, sin citar fuentes ni ninguna clase de datos, los cuales cabe suponer que aparecerán al desarrollar cada uno de los temas en los capítulos correspondientes. Por ejemplo, sobre el tema influencias – hibridación - sincretismo musicales, afirma que hubo compositores indígenas muy pronto, que la música de los negros fue más aceptada por los españoles porque ya había un contacto con la cultura africana (el argumento se apoya en el hecho de que había negros en España antes del descubrimiento) y que en cambio la música indígena fue expresamente extirpada por estar en relación directa con las idolatrías. Las afirmaciones que aparecen el capítulo 1 van a contradecir, sin embargo, estas ideas.

Comenzado ya el Capítulo 1, “Actividad Misionera”, uno espera encontrar todos los detalles de los temas anunciados para esta sección en la introducción. Sin embargo, lo que encontramos es una nueva enumeración generalizada de elementos, en los que nunca se precisan datos, ni se profundiza en análisis, ni se discuten otras opiniones. Básicamente, como información, el nivel de generalización la hace inútil. Terminamos de leer el capítulo sin enterarnos mucho de nada. Todo queda en un listado de nombres de misioneros franciscanos, dominicos y jesuitas. El grado de detalle de la “actividad misionera” se reduce a indicar en qué fecha llegó cada uno, a dónde, si enseñó “Ave Marías” o “alabados”, si alguno de ellos compuso o no, qué instrumentos tenían en la misión, si fundaron escuelas de música o escuelas de letras donde se enseñaba música. No hay ejemplos musicales, no hay ni siquiera descripciones de cómo suena nada.

La falta de rigor metodológico se percibe en la mezcla de datos que realiza el autor. Aunque el acápite anuncia que hablará de la actividad misionera, realiza una especie de comparación entre los logros musicales de los indios, los negros y los mulatos, sin discriminar si actuaron en contextos misionales rurales o urbanos. Opina que los compositores mestizos y mulatos no pudieron lograr “una buena copia de los originales europeos” (p.28) porque su “identidad cultural dividida” se los impedía, haciendo gala de un injustificado determinismo racial. En cambio, afirma que los indios compusieron música “que podría compararse con la que fue escrita por los que fueron educados por maestros españoles” (p. 35), opinión sin fundamentar y en contradicción con fuentes documentales que citará luego en el capítulo 7 de la IIª Parte. “Indios puros” y negros forman una especie de bloque unitario enfrentado a los también uniformes blancos. A pesar de todo, a diferencia de la música y tradiciones de los indios, la música de los negros, según el autor, “penetró la cultura española” (p. 27). Más allá de la validez de estas opiniones, proporcionan ejemplos de las incongruencias e inconsistencias que muestra permanentemente. El argumento propuesto para ampliar la idea de lo que él llama penetración cultural no tiene contundencia, no convence. Parece ser que para Mendoza de Arce el uso de la imitación de “formas características de hablar y cantar de los negros” en el temprano teatro español del siglo XVI y el hecho de que “danzas negras en las calles han sido documentadas en Portugal desde 1451” (p.27) constituyen una penetración de la cultura negra en la ibérica.

A continuación transcribimos un ejemplo de la manera uniforme en que Mendoza habla de los indios y del nivel de generalización y simplificación con que trata el tema. Sobre los resultados de los misioneros en este primer capítulo dice: “En general los misioneros tuvieron mucho éxito. En todas partes de las Américas las capacidades musicales de los indios, sin importar cuán primitiva era su cultura, eran alabadas. Los indios pronto entonaban himnos a Dios y a la Virgen a menudo acompañándolos con sus propias danzas” (p.64)¹. Pasando por alto, por el momento, el cuestionable evolucionismo implícito en estas palabras, la lectura de algún que otro relato de los misioneros, por ejemplo entre los indios del Chaco, bastaría para echar por tierra esta amplia generalización.

¹ “In general, the missionaries were very successful. Everywhere in the Americas the Indians’ musical abilities, no matter how primitive their background, were lauded. The Indians soon intoned hymns to God and the Virgin, often accompanying them with their own dances. (Todas las traducciones son de la autora, con el asesoramiento de Leonardo Waisman).

La información es escasa sobre las misiones del cono sur y también es escueta sobre “Brasil” (¿una ciudad más?). No usa fuentes primarias, todas las referencias son de segunda o tercera mano (poco confiables para la época en que fueron realizadas las investigaciones por el estado de la disciplina musicológica en Latinoamérica).

Moxos y Chiquitos no se mencionan siquiera. Sólo se hace referencia a ellos en el acápite “La formación de la música popular religiosa de Ibero-América” (p. 82), donde erróneamente se informa que los chiquitanos usaban bajones. Este dato incorrecto sirve una vez más para demostrar la poca consistencia de los ejemplos propuestos por el autor para explicar o ampliar alguna idea, en este caso, el uso de instrumentos indígenas en las misiones a pesar de la prohibición existente. Por otra parte, la cita a la que nos remite para corroborar el dato es imposible de hallar.²

Una iniciativa positiva del autor es la inclusión de una breve sección sobre la música religiosa española (sobre Portugal es poco lo que se dice en el ya sintético apartado) bajo el título “Música religiosa en Ibero-América. Desarrollo de la música católica en la Península durante el Renacimiento” (p.37 a 42). Poco es lo que solemos conocer sobre la práctica y el estilo musical de la metrópoli, estudio que nos aportaría muchos datos acerca del concepto de “colonial” que tenemos sobre la música en América durante el período de dominación hispánica. Aunque el autor ha considerado necesaria una introducción sobre la música en la metrópoli española, no ha seguido el mismo criterio para con las prácticas lusitanas, aún más desconocidas para nosotros. Debemos reconocer, sin embargo, que la bibliografía citada es un tanto anticuada y padece de la consecuente desactualización. Por otra parte, se percibe un cierto sesgo evolucionista que se trasluce permanentemente en las palabras del autor.

A diferencia del anterior, el segundo capítulo, “Música catedralicia”, constituye un buen resumen de lo que hasta el momento se conoce acerca de los compositores, maestros de capilla, organistas, repertorios y reservorios conservados en los centros urbanos coloniales americanos. La bibliografía es abundante y la selección de datos realizada es correcta. Brinda información sobre la organización y regulación de las capillas musicales de las iglesias catedrales americanas y su relación con la herencia española. No hay novedades ni aportes en cuanto a enfoques u otro tipo de

² CLARO VALDÉS, S., 1970: 7-31. La nota 304 al final del capítulo indica las páginas 23 a 25, donde no figura ninguna mención a los bajones ni a las misiones jesuíticas en actual territorio boliviano.

ideas propias, pero al menos está incluida toda la información imprescindible acerca de cada uno de los centros musicales de alguna importancia durante el período. Tampoco se incluyen ejemplos ni se analizan obras. Se habla de una asimilación del estilo europeo nuevamente haciendo uso de la ya mencionada idea unitaria y uniforme del estado de la música americana. Finalmente, el balance de este capítulo arroja también una abundancia de nombres y fechas que poco nos dicen al momento de tratar de componernos una imagen más musical de lo tratado.

Al pasar al capítulo 3, sobre música secular, encontramos nuevos problemas. Según los datos recogidos por Robert Stevenson en *The Music of Peru*, son 21 los músicos activos en Perú antes de 1553. Sin embargo nuestro autor cita 22 (p. 158). Tal vez la cita no haya sido comprobada sino consignada de memoria. Sumemos a ésta las imprecisiones mencionadas ya en el capítulo 1 (de las que hemos podido corroborar porque teníamos los libros a mano) y nuestra desconfianza aumenta a medida que leemos el trabajo.

El capítulo que inicia la IIª Parte, “La música militar, ceremonial y escénica” en el 1700, contiene una introducción en la que plantea los cambios generales que se dieron con el advenimiento de los Borbones a la corona española y las influencias que la Ilustración ejerció en América. Sin embargo no contempla las vicisitudes de comienzos del siglo XVIII sino que habla principalmente de las novedades llegadas con Carlos III, es decir, a partir de 1759 (aunque el autor en p. 215 consigna 1761 [¡] como fecha de advenimiento de este monarca a la corona española). Se aprecian otras desprolijidades metodológicas en el apartado sobre “Educación musical”, donde la referencia a la Provincia Jesuítica del Paraguay pasa en un párrafo de tres renglones, con una breve alusión a Yapeyú como centro de enseñanza de la música. En todo el acápite no aparece ninguna referencia a Moxos ni a Chiquitos, ni al trabajo que los misioneros jesuitas y franciscanos llevaron a cabo en esta zona, famosa por sus logros musicales. Esto refleja una visión miope en la selección de datos realizada y falta de rigor en la búsqueda de bibliografía. Si bien es cierto que los trabajos especializados en el tema circulan en revistas científicas que a veces son de difícil acceso, también es cierto que muchos de los artículos esenciales figuran en publicaciones tales como la *Revista Musical Chilena* y *Latin American Music Review*, de amplia difusión en el ámbito universitario norteamericano.

Muy interesante resulta la sección sobre “Música militar y para el ceremonial público” (p. 215 a 221), que se centra en los datos conocidos

sobre las celebraciones realizadas en las ciudades virreinales con motivo de las festividades de las familias reales y personas principales de la sociedad colonial: funerales, coronaciones, nacimientos, bodas, bienvenidas a virreyes, carnaval, festejos en honor de nuevos arzobispos y obispos, entre otras ocasiones. Describe las instituciones que patrocinaban la música en estas fechas y provoca nuestra imaginación, describiendo un colorido paisaje urbano con sonido de bandas militares, fuegos artificiales, campanas, cañonazos, salvas, danzantes y toda clase de agrupaciones instrumentales. En cuanto a la “Música en el teatro” (p.221 a 238), ofrece una somera reseña de las óperas representadas, de la transformación del villancico en cantata y la nueva moda italianizante, y de los primeros teatros de ópera en ciudades americanas.

Finalizando el capítulo, me topo con una referencia a la música misional, uno de mis temas predilectos, y comienza otra vez la sensación de desconfianza. En la página 229 de esta sección, en relación a la música escénica en contexto misional, Mendoza de Arce escribe: “Según el Padre Cardiel en su *Compendio de la Historia del Paraguay*, danzas dramáticas y dos óperas en estilo italiano, *El Rey Orontes de Egipto* y *Felipe V*, fueron interpretadas por jóvenes de entre doce y dieciséis años acompañados de espinetas y arpa” (p. 229)³. La nota al pie que sigue, (número 146) cita las páginas 28-29 de la *Música colonial* de Roldán. Sin embargo, no se encuentra allí mención de Cardiel sino de un artículo de Antonio Monzón⁴. Revisando el *Compendio* de Cardiel, encontré referencia a los chicos de doce a dieciséis años, pero no los títulos de las óperas. Por las dudas revisé también otra obra de Cardiel, la *Breve relación*. Aquí encontré la espineta y el argumento sobre Felipe V⁵, pero no los jovencitos. No he podido acceder

³ “According to Father Cardiel in his *Compendio de Historia del Paraguay*, dramatic dances and two operas in the Italian style, *El Rey Orontes de Egipto*, and *Felipe V*, were performed by youngsters twelve to sixteen years old accompanied by spinet and harp”.

⁴ ROLDÁN, W., 1987: 28-29; MONZÓN, A. 1948: 35-39.

⁵ “En las fiestas Reales de la coronación de don Carlos III [...] hubo danzantes y músicos que vinieron de cuatro pueblos. [...]. Hubo también dos óperas con música al modo italiano [...]. Los oficiales españoles no se hartaban de agasajar aquellos muchachos [...]. Había grandes y chicos. Los más eran de 12 a 16 años.” CARDIEL, J., 1984: 96. “Van al tablado, y en algunos pueblos a esta hora, o la noche antes, hacen una ópera al modo italiano, con su vistoso teatro, cantada toda al son de la espineta [...]. Son devotas las que saben; y hay una de la renuncia que hizo de su reinado Felipe V [...]” CARDIEL, J., 1989: 144.

al artículo de Antonio Monzón, pero a estas alturas ya desconfío de que el dato ofrecido sea fidedigno. Estas imprecisiones dan cuenta de la falta de oficio en el manejo de las fuentes y contradicen uno de los principales propósitos de la obra enunciados en el prefacio: estimular la curiosidad. Cuando nuestra curiosidad nos lleva a profundizar sobre algún dato proporcionado por el autor, es casi imposible seguir la pista a través de las notas por él citadas o tratar de adivinar qué es lo que en realidad quiso citar y confundió con otro dato.

En el capítulo 5, “Música de cámara y doméstica, conciertos públicos y música orquestal”, Mendoza de Arce resalta el papel de las mujeres y de los esclavos en el cultivo de la música de cámara en el ámbito doméstico. Hace un breve comentario sobre el salón y la *soirée*, que comienzan a generalizarse a fin de siglo por el cambio de casa reinante. Distingue entre academia, tertulia, *soirée*, salón, coloquio y círculo o cenáculo, baile y sarao como las nuevas instancias donde la música instrumental, la canción y la danza tenían lugar. Es en esta sección donde se hace más evidente lo poco útil que resulta el criterio elegido para fijar los límites entre la segunda y la tercera parte del libro, puesto que el autor se ve obligado a ejemplificar sobre el tema recurriendo a datos tan tardíos como 1829 (ver pp. 247, 251 y 253). “Una buena proporción del público general e incluso algunos de los ricos o de las elites cultivadas, se abstendrían de concurrir [a conciertos públicos de música instrumental] o de quedarse hasta el final del acto; aún más improbable es que pudieran apreciar completamente la música” (p. 265)⁶. La mirada etnocéntrica y clasista que se desprende de este aserto, además de los prejuicios sobre cómo deben ser las cosas, llevan al autor a transformarse en un *médium*, capaz de transmitirnos esta visión casi espiritista de la sociedad dieciochesca americana (que además, siempre es homogénea y unitaria) y su comportamiento en las ocasiones en que podía oírse música orquestal.

De gran interés me resultó la sección dedicada a la música en las confraternidades del capítulo 7, especialmente por la cantidad de datos que el autor cita sobre estas asociaciones religiosas en la América portuguesa. Nos informa que “La prohibición contra las órdenes religiosas en el área [de Minas Gerais] hizo que el rol de las hermandades, ya importante en Brasil, lo fuera aún más. [...] Las hermandades estaban fuera de la

⁶ “Many among the general population and even some of the wealthy or the cultured elites, were not likely to attend or stick around for the durations of the event and were even less likely to appreciate the music fully”.

jurisdicción del obispo o del vicario, entonces construyeron sus propias iglesias y contrataron sacerdotes para los servicios religiosos, lo cual resultó en un extraordinario nivel de actividad religiosa” (p. 345)⁷, en el que la música tuvo un destacado lugar, sobre todo por el grado de profesionalismo que alcanzaron sus actores. Para la parte española, en cambio, casi no hay datos. Este tema está siendo objeto de estudio reciente en el área, especialmente por parte de los historiadores y algunos pocos musicólogos. Al igual que el estudio de los archivos musicales conservados en los conventos y monasterios, la profundización en el conocimiento de las actividades de las asociaciones religiosas laicas de este tipo y sus alcances en el campo de la música puede contribuir a completar las lagunas que ha dejado la falta de fuentes de música catedralicia en gran parte del territorio latinoamericano, particularmente en nuestro país.

De la segunda mitad del capítulo, referida a la actividad misionera en el siglo XVIII, citamos otros dos ejemplos de la falta de rigor académico y musical con que ha sido escrito este extenso libro. El primero está en conexión con el aria dedicada a María Luisa de Borbón atribuida a los tres maestros mojeños Francisco Semo, Marcelino Ycho y Juan José Nosa. “Según Hugo Patiño Torres, el tratamiento de los violines y el bajo figurado refleja la escuela de violín veneciana en general y Vivaldi en particular.” (p. 359)⁸. La nota 133 remite a Stevenson y a Roldán. Sin embargo, una vez más, debemos comprobar que no hay coincidencia entre la cita y la referencia ofrecida al lector. Ni Stevenson ni Roldán incluyen este juicio; en realidad le sirvieron a Mendoza de Arce para remitirlo a un artículo de Humberto Vázquez Machicado y Hugo Patiño Torres, del cual proviene la cita⁹. Pero más allá de la omisión de la verdadera fuente, el confiar en semejante opinión es imperdonable, pues o bien demuestra claramente un absoluto desconocimiento del estilo veneciano y de la obra de la que se está hablando, o bien pone en evidencia la falta de interés genuino y de compromiso con el quehacer musicológico de Daniel Mendoza de Arce al basarse en la palabra de un músico ajeno a la profesión

⁷ “The prohibition against religious orders in the area made the role of the brotherhoods, already important in Brazil, even more so. [...] The brotherhoods were outside the jurisdiction of the bishop or the vicar, so they built their own churches and contracted with priests for religious services, which resulted in an extraordinary level of religious activity.

⁸ “According to Hugo Patiño Torres, the treatment of the violins and the figured bass reflects the Venetian violin school in general, and Vivaldi in particular”.

⁹ VÁZQUEZ-MACHICADO, H. y PATIÑO TORREZ, H., 1958: 65-109.

en lugar de emitir su propio juicio sobre el tema tratado. Como agravante, cabe aclarar que Patiño Torres, el especialista a quien recurrió Vázquez Machicado y de quien fue imposible conseguir ninguna referencia, muestra una comprensión apenas elemental de los estilos musicales del siglo XVIII.

El segundo ejemplo concierne a una cita de Francisco J. Miranda y pone de manifiesto la poca confiabilidad de este libro, porque la utilización de fuentes de segunda o tercera mano, sin corroborar los datos que en ellas aparecen, lleva a Mendoza a cometer frecuentes errores de interpretación. (Por otra parte, la calidad de la bibliografía citada es muy despareja y sin embargo el autor deposita en todas las fuentes el mismo grado de confianza). En lugar de usar para su trabajo la publicación de Furlong sobre la *Sinopsis* de Miranda, utiliza una cita realizada por un estudiante de un seminario bautista¹⁰, en inglés, y que, para colmo de males, entiende el texto de Miranda de manera exactamente opuesta a lo que el jesuita quiso decir. Dice Mendoza:

Parece ser necesaria una evaluación de los logros del esfuerzo jesuítico para desarrollar la cultura musical occidental entre los indios. Una visión retrospectiva escrita por el general jesuita Padre Francisco Javier Miranda llega a la conclusión de que los jesuitas no lograron “propagar su entusiasmo artístico” por la música vocal e instrumental a los habitantes de la misión. Haya sido esto debido al “poco gusto y desafección por la música (occidental)” de los indios, o “a su inercia y desaplicación” para aprenderla, el hecho de que “la música en nuestros colegios estaba estancada” subsiste y también en las misiones” (pp. 359-360)¹¹.

El texto de Miranda, según la edición de Furlong, dice:

“[...] los Jesuitas no han podido pegar (por decirlo así) o propagar este contagio artista a los habitantes de las Ciudades, y es en la Música tanto instrumental, como vocal. O fuese por poco gusto y afición a la Música, o fuese por la inercia y desaplicación de los

¹⁰ MCGLUCKIN, J. 1979: 263.

¹¹ “An assessment of the accomplishments of the Jesuits’ effort to advance Western musical culture among the Indians seems to be in order. A retrospective look taken by the Jesuit General Father Francisco Javier Miranda concludes that the Jesuits failed to ‘propagate their artistic enthusiasm’ for vocal and instrumental music to the mission’s inhabitants. Whether this was because of the Indians’ ‘little liking and affection for (Western) music’, or their lack of “drive and determination to master it”, the fact remains that ‘music was at a standstill in our colleges’ and in the missions, as well”.

Seculares a ella, fuese por la dificultad en aprenderla y que no tenían pecho y constancia para superarla; el hecho es que la Música estaba como estancada en nuestros Colegios y en los Pueblos de Misiones de nuestros Indios. [...] Del mismo modo hubieran podido las Ciudades, las Catedrales y otros Cuerpos introducir y mantener la Música; y aun les hubiera sido mas fácil y menos costoso, valiéndose de nuestras escuelas, que tenían a la puerta de casa, que nosotros ciertamente, siguiendo nuestra máxima constante de servir al Público en cuanto podíamos, no nos hubiéramos negado a servirles en ello. El hecho es que, o por desidia, o por ahorrar gastos, no lo hacían, y en sus funciones eclesiásticas ordinarias se contentaban con cantar lo que ocurría a capricho, o de fantasía, con el acompañamiento de un orgullo [¿organillo?] mal o bien aporreado, y de un arpa mal arañada, y de alguna guitarrilla de mala muerte, coronando la fiesta con entonar algunas coplas, motetes o villancicos; [...].¹²

Es decir, la música prosperaba en las misiones y en los colegios, pero estaba aislada allí porque los españoles de las ciudades no quisieron cultivarla.

La tercera parte, dedicada a la primera mitad de siglo XIX, está basada en bibliografía básica pero que ha sido superada en la actualidad, sobre todo a nivel de datos sobre ciudades más periféricas, de las que directamente el autor no se ocupa. La metodología que viene utilizando hasta el momento (una introducción general y luego un recorrido de norte a sur, brindando una síntesis de los datos con que cuenta sobre la música en los principales centros urbanos y/o lugares de misión) no resulta adecuada. En este período sería deseable una mayor contextualización de los datos en el marco de las independencias nacionales, puesto que no ocurrieron simultáneamente y hubo países, como Cuba por ejemplo, que obtuvieron el reconocimiento de su autonomía por parte de España mucho más tarde (1898). Por la debilidad del criterio fijado como división entre la segunda y la tercera parte, en esta sección se superponen y repiten muchos datos ya consignados en la anterior y la lectura se torna muy poco interesante.

Al observar las dimensiones de este grueso volumen y los propósitos enunciados en su prefacio, muchos interesados en el área pensarán que finalmente tienen en sus manos un texto largamente esperado que organiza los conocimientos actuales sobre el tema. No, no ha llegado el Gustave

¹² Furlong, G., 1963: 71.

Reese de la musicología colonial latinoamericana.¹³ Aunque la obra es geográfica y políticamente muy abarcativa, el tratamiento termina siendo, quizá por esto mismo, superficial. Aunque es el resultado de una amplia recolección bibliográfica, ésta no es completa ni actualizada y su tratamiento está viciado por la carencia de una visión crítica para la evaluación, comparación e interpretación de las fuentes. Aunque el aparato crítico es abundante, su seguimiento se ve dificultado por un sistema de notas y abreviaturas al final de cada capítulo y un ordenamiento poco práctico de la bibliografía en el índice de fuentes. Aunque presume de objetividad, incluye opiniones valorativas que se pueden tachar como mínimo de anticuadas y fantasiosas.¹⁴ Y anticuado es el término que se podría emplear para caracterizar el enfoque general del libro, que nos retrotrae a una musicología de recopilación de datos en fuentes secundarias, sin incluir análisis ni del aspecto sonoro ni de las facetas socioculturales de la música.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

CARDIEL, José

1984 *Compendio de la Historia del Paraguay*, Buenos Aires, Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

1989 *Las Misiones del Paraguay*, Héctor Sáinz Ollero ed., Madrid, Historia 16, col. Crónicas de América 49.

CLARO VALDÉS, Samuel

¹³ Paráfrasis de una célebre frase del Dr. Héctor Rubio pronunciada durante la XVIª Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología, Mendoza, 2004.

¹⁴ Un ejemplo tomado del capítulo 3, hablando sobre “Música secular”: “Por otra parte, a muchos Ibero-Americanos ricos, incluyendo los encomenderos, comerciantes y burócratas, no les interesaba la música cultivada. Esto no era inesperado en una clase que incluía personas sin títulos de nobleza, por mucho que ellos puedan haber deseado la vida de la aristocracia”. [“On the other hand, many wealthy Ibero-Americans, including *encomenderos*, merchants, and bureaucrats, were not interested in cultivated music. This was not unexpected in a class that included persons without nobility titles, however much they may have coveted the life of the aristocracy”]. (p.159).

- 1969 “La música en las misiones jesuíticas de Moxos”,
Revista Musical Chilena, Año XXIII, n° 108, pp. 7-31.
- 1970 “La música virreinal en el Nuevo Mundo”, *Revista Musical Chilena*, Año XXIV, n° 110, pp. 7-31.
- 1981 “Música teatral en América”, *Revista Musical Chilena*, Año XXXV, n° 156, pp. 3-20.
- FURLONG, Guillermo
1963. *Francisco J. Miranda y su Sinopsis (1772)*. Buenos Aires, Ediciones Theoría.
- MCGLUCKIN, John
1979 “Music and Missions among the Jesuits in Argentina, 1585-1767”. D.M.A. dissertation, Southwestern Baptist Theological Seminary.
- MONZÓN, Antonio
1984 “Introducción a la Ópera en la Argentina”, *Boletín de Estudios de Teatro*, T VI, n° 20-21, Buenos Aires, pp. 35-39.
- ROLDÁN, Waldemar
1987 *Música colonial en la Argentina. La enseñanza musical*, Buenos Aires, El Ateneo.
- STEVENSON, Robert
1960 *The Music of Peru. Aboriginal and Viceroyal Epoch*, Washington, Pan American Union.
1968 *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley y Los Angeles, University of California.
- VÁZQUEZ-MACHICADO, Humberto y Hugo PATIÑO TORREZ
1958 “Un código cultural del siglo XVIII”, en *Revista Historia*, Buenos Aires, t. IV, pp. 65-109.

* * *

Marisa Restiffo es profesora en Educación Musical por la UNC, doctoranda de la Universidad Complutense de Madrid (Musicología) en etapa de elaboración de tesis sobre el código musical del Monasterio de Santa Catalina de Siena de Córdoba. Es profesora Adjunta de la cátedra Introducción a la Historia de las Artes de la Escuela de la Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

NOTICIAS DEL INSTITUTO

NOTICIAS DEL INSTITUTO

El año 2009, sin duda, representa un momento significativo en la historia del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de la UCA. Durante ese año el Instituto ha sido galardonado con la Mención Especial del Premio Konex 2009: Música Clásica Argentina, por su desempeño durante los años 1999- 2008.



De izquierda derecha: Pola Suarez Urtubey,
Diana Fernández Calvo y Guillermo Scarabino

El acto de recepción del premio tuvo lugar el día 9 de Noviembre en el Salón de Actos de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires.

1- Durante el 2009 el Instituto de Investigación Musicológica recibió las siguientes donaciones:

1.1 Donación Gallardo: Iglesia Argentina en Roma.

A través de la eficaz intermediación del R.P. Rodrigo Valdez, el Instituto recibió la donación de dos cajas conteniendo manuscritos musicales del P. José León Gallardo, que se encontraban en la Iglesia Argentina de Roma.

El contenido de las cajas es el siguiente:

Caja N° 1:

Cuadernillos y hojas sueltas conteniendo música copiada a mano de diversos autores. En su mayoría es música religiosa: obras sueltas por lo general a una voz o fragmentos de obras de mayor longitud en arreglos principalmente monódicos, aunque también hay versiones para canto con acompañamiento de teclado.

Caja N° 2:

1. Apuntes y trabajos manuscritos de teoría de la música (muchos de ellos en francés)
2. Estudios de armonía (especialmente de modulación)
3. Obras sueltas manuscritas de Gallardo y de otros compositores
4. Orquestación manuscrita de una Sonata de Haydn
5. Gran cantidad de ejercicios de armonía y contrapunto manuscritos
6. Cánones manuscritos
7. Bocetos de obras para teclado de Gallardo
8. Gavotta de Gallardo (boceto de partitura orquestal, partitura definitiva y partes orquestales)
9. 12 piezas de Gallardo con indicación de tonalidades
10. Ejercicios de armonía y de composición
11. Nota del P. Bevilacqua
12. *Suite Argentine* para piano de Gallardo
13. Obras corales

En la actualidad, dichos materiales se encuentran en proceso de catalogación, a cargo del Lic. Ezequiel Pazos, miembro invitado del Instituto.

1.2 Donación del Padre José Bevilacqua

Cantos para la Liturgia Año A; Cantos para la Liturgia Año B; Cantos para la Liturgia de la Palabra; Cantos para la Liturgia, Domingo de Ramos; Obras corales 1; Obras Corales 2; Salmos C I; Salmos C II; Cds con partituras de música religiosa y grabaciones varias reconvertidas los formatos en CDs.

1.3 Donación Edo Skulj

El Padre José Bevilacqua gestionó, en el mes de abril, una donación de 20 volúmenes de polifonía religiosa editados por Edo Skulj, desde Eslovenia, para el Archivo de Música Litúrgica y Devocional. La edición presenta la obra completa de Padre Iacobus Gallus.

2. Convenios Internacionales

2.1 Se continuó con el trabajo de investigación y edición de la Música Latinoamericana entre el IIMCV y la Universidad Sedes Sapientiae de Perú. El objeto de este convenio, cuya primera edición internacional está en prensa, es la publicación y difusión de composiciones de la época barroca del Perú y estudios sobre las mismas. Las actividades, materia de este convenio, se realizarán en el marco del PROYECTO “La gran música al alcance de todos”, que promueve la UCSS y Hanacpachap, que tiene como propósito la difusión de la música barroca del virreinato del Perú en el país y en el ámbito internacional. Las partes acuerdan editar transcripciones de la música del virreinato del Perú -facsimilares con los que cuenta el IIMCV- de acuerdo con un plan establecido por las partes (adjunto al convenio). Las ediciones incluirán, además de la música transcrita, facsímiles, artículos a cargo de especialistas de prestigio internacional (designados por acuerdo de las partes del convenio) y las presentaciones a cargo de las máximas autoridades de las instituciones que suscriben este convenio. La edición será realizada íntegramente en el Perú a cargo del fondo editorial UCSS. Las publicaciones se presentarán con la inclusión de los logotipos institucionales de las tres instituciones que suscriben el convenio. Las partes se comprometen a la producción de CDs o videos con la música, objeto de este convenio. Se acuerda la realización de una

publicación y grabación anual en el período comprendido entre el 31-12-2008 y el 30-11-2013.

2.2 El Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” firmó un convenio con la Universidad Atlántida con el objeto de relevar la música de los payadores de la costa atlántica argentina. La Universidad Atlántida dio soporte a esta investigación y convocó a los músicos de la zona recibiendo a su vez la contribución de cursos de extensión organizados por nuestro Instituto de Investigación musicológica de la UCA. A tal efecto, entre el 18 y el 20 de junio la Dirección del Instituto y los miembros investigadores Lic. Héctor Goyena, Magister Iván Marcos Pelicaric y Lic. Julián Mosca organizaron el Curso de extensión: “La región pampeana y su caracterización literaria y musical” que fue dictado en la Sede central de la Universidad Atlántida en Mar de Ajó. El día 3 de marzo de 2010 tendrá lugar en Dolores el encuentro anual de payadores de la zona. El Instituto estará presente a fin de llevar adelante un trabajo de campo dirigido por el Lic. Hector Goyena y con el soporte tecnológico del Prof. Santiago Giacosa. Los resultados de este trabajo serán procesados y editados por el Instituto en una publicación especial en 2011.

3- Publicaciones 2009

Durante este año el IIMCV ha concretado las siguientes publicaciones:

3.1 Revista 23

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

Artículos con referato

– “Destellos de una gloria olvidada: La música en la Casa Profesa y los colegios jesuitas de la ciudad de México en el siglo XVIII” por Evguenia Roubina.

- “Dos curiosos manuscritos de notación vocal en el repositorio musical del seminario de San Antonio Abad de Cusco. Estudio notacional, transcripción y contexto” por Diana Fernández Calvo.
 - “Carta de Esnaola: Música, discurso y redes interpersonales en el Buenos Aires de 1837” por Bernardo Illari.
 - “Palestrina: ¿un músico religioso o un compositor de música religiosa?” por Silvina Argüello.
 - “¿Ni ruptura ni vanguardia? El centro de música experimental de la escuela de artes. 1965-1970” por Myriam Kitroser y Marisa Restiffo.
- Este número presentó dos conferencias que fueron ofrecidas dentro del marco de la Quinta Semana de la Música y la Musicología “Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica” (Subsidio del FONCYT RC 2007-1849) en la ciudad de Buenos Aires entre el 24 al 27 de junio de 2008.

Se incluyeron entonces:

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

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

En la sección Fondo Documental “Carlos Vega” publicamos un intercambio epistolar entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega.

Siguiendo la línea de inserción y extensión universitaria que cumple nuestro Instituto dentro de la Facultad de Artes y Ciencias

Musicales, publicamos cuatro artículos de profesores a cargo de cátedras en nuestra casa de estudios:

- “Una interfaz para el análisis musical con *Pitch Class Sets*”, por Gustavo García Novo.
- “Mendelssohn y la recapitulación”, por Antonio Formaro.
- “Música, retórica y comunicación: Esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann”, por Gabriel Pérsico.
- “Modificaciones en la cabeza del sujeto de las fugas de *El Clave Bien Temperado* de Johann Sebastian Bach, libro I BWV 846 a 869, Köthen 1722, libro II BWV 870 a 893, Leipzig 1744”, por Mario Muscio.

En la sección Reseñas se presentaron:

- Omar García Brunelli, compilador. *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires, 2008, por Guillermo Federico Anad.
- Donozo, Leandro. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2006, 534 pp., por Silvia Lobato.
- *Romanticismo musical en el Río de La Plata*. Canciones de Juan Pedro Esnaola sobre poemas de Esteban Echeverría. (1835-41). Grabado en el Museo Histórico Nacional, Buenos Aires, 2005 y Constantino Gaito. *Cuarteto de cuerdas No 1 op 23 (1916)*. *Cuarteto de cuerdas No 2 op. 33 “Incaico” (1924)*. Sarastro Quartet por Claudio G. Castro.

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

3.2 Serie Temas 3

NUEVOS ESTUDIOS SOBRE MÚSICA ARGENTINA
Melanie Plesch / Silvina Luz Mansilla (coordinadoras)

- La Banda Municipal de Música de Concepción (Tucumán).
Nicolás Agulló Sáez
- Eduardo Julio Checchi. Su obra y su pensamiento compositivo.
Silvina L. Bianco
- *Le sacre du printemps*: un estreno poco controversial
Pablo Bocchimuzzi
- El poema sinfónico *Gaucha (con botas nuevas)* de Gilardi
Gonzalo Botí
- Los debates parlamentarios sobre la Ley del Músico
Cecilia del Carmen Cabriza
- La *Sonata en Do sostenido menor* de Piaggio
Diego Censabella
- Las obras musicales contenidas en *La Moda*
Luis Dartayet
- Primera visita de Richard Strauss a Argentina.
José Duacastella
- “*Vestida de mar...*” El mito de la muerte de Alfonsina Storni
Alejandra Fernández Núñez
- El *Requiem* de Gilardi
Matías Fierro
- Juan Bautista Alberdi: su producción musical
Ana Magdalena Giorgieri
- Texto y música en las *Fábulas op. 29* de Caamaño
Silvina Hilbert
- Kleiber y el Centenario de Beethoven en el Teatro Colón
Nicolás Kapustiansky
- Karajan en Argentina: perspectivas sobre su visita
Mariano Martínez Ventura
- La *Primera Sonata Argentina* de Williams
Martín Merayo
- Juan Pedro Esnaola y sus Himnos a Rosas
Mercedes Riva Mosquera
- La cantata *Salmo de alegría* de Jacobo Ficher
Ramiro Ruiz Cabaleiro
- La *Serie Sudamericana* de Héctor Ayala.
Daniel Serrano

3.3 Reedición corregida y aumentada, del Nº 2 de la Serie Tesis
Suarez Urtubey, Pola. *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación Exégesis* Serie Tesis Doctorales del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA. Segunda edición corregida y aumentada: Buenos Aires, EDUCA, 2009.

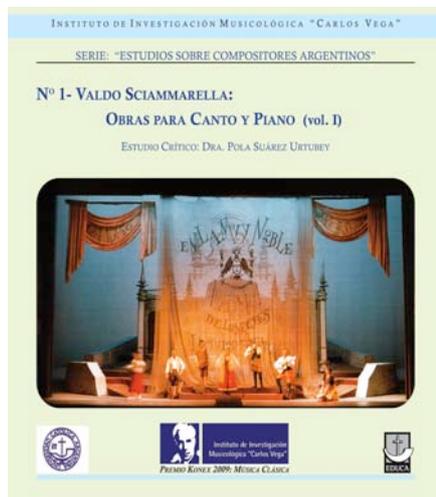
3.4 Serie de CDs con estudio crítico:

3.4.1 Estudios sobre compositores Argentinos 1

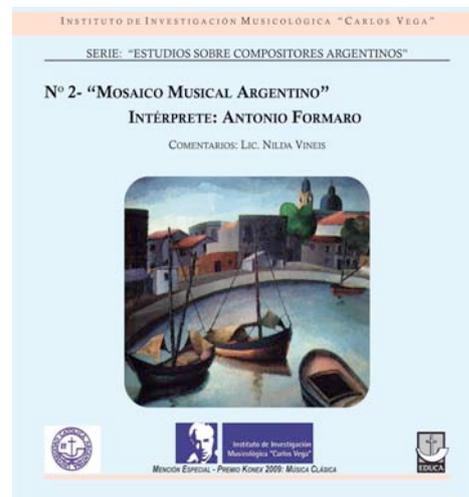
Serie Estudios sobre compositores argentinos Vol 1. La obra para Canto y Piano de Valdo Sciammarella, Estudio crítico: Pola Suarez Urtubey. Buenos Aires, EDUCA, 2009.

3.4.2 Estudios sobre compositores Argentinos 2

Serie Estudios sobre compositores argentinos Vol 2. Mosaico musical argentino. Música para piano, grabación en piano Lic. Antonio Formaro. Buenos Aires, EDUCA, 2009.



Tapa Vol. 1



Tapa Vol. 2

3.5 CD dedicado al bicentenario del nacimiento de Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy. Interpretación y estudio crítico de las obras incluidas en este CD a cargo del Lic. Antonio Formaro (piano). Buenos Aires, EDUCA, 2009.



Tapa del CD



Antonio Formaro

3.6 Actas de la Sexta Semana de la Música y la Musicología

Las Actas de la '*Sexta Semana de la Música y la Musicología*' - *Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*, beneficiadas por la acreditación de la mención del FONCYT dentro de sus Reuniones Científicas (Subsidio FONCYT RC-2009-17) - reflejan las ponencias, talleres, conferencias y sesiones especiales que tuvieron lugar entre el 13 y el 16 de octubre de 2009.

Las Jornadas, organizadas por el Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, tienen por objeto el intercambio académico entre investigadores musicales.

Por sexta vez, esta Semana reunió a estudiosos del extranjero y de Argentina; se han presentado once ponencias que fueron oportunamente evaluadas por el Comité de Referato, especialmente designado para tal

evento. Asimismo, se compartieron nueve Comunicaciones de equipos de investigación institucional y se presentaron Sesiones Especiales entre las que figuraron una Conferencia inaugural, cuatro conferencias a cargo de musicólogos extranjeros y una Sesión dedicada al conocimiento de la obra de Compositores argentinos.

Dentro de las Sesiones especiales ha tenido lugar la realización de un Concierto dedicado al repertorio de música colonial latinoamericana, en el marco de las investigaciones publicadas por el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

También se mostró en estas Sesiones el resultado del trabajo de investigación llevado a cabo por la cátedra “Redacción Monográfica” de la FACM. La participación de investigadores noveles pertenecientes al ámbito de la Universidad demuestra, por otro lado, que la investigación sigue fuertemente ligada a esta casa de estudios. A su vez, esta actividad de investigación queda también demostrada por nuestro recientemente inaugurado Doctorado en Música, con especialización en Musicología y Composición, que a la fecha cuenta con treinta inscriptos.

Las sesiones de ponencias y comunicaciones, a cargo de moderadores pertenecientes a la Comisión Organizadora de este evento, incluyeron dentro de las exposiciones dos categorías, según lo preveía la convocatoria: la de los investigadores formados y la de los investigadores en formación. Cabe consignar que la Comisión Organizadora se encuentra complacida por la amplia repercusión que ha tenido la presente convocatoria y en especial por el interés demostrado por parte de graduados jóvenes y estudiantes universitarios que pusieron sus trabajos a la consideración del Comité Evaluador.

Destacamos también un reconocimiento especial a nuestro principal patrocinante: el Fondo para la Investigación Científica y Tecnológica (FONCYT) de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, entidad oficial que por tercera vez otorgó a la directora del IIMCV un subsidio personal destinado a sostener con la debida excelencia la organización general de las actividades.

A todos, autoridades, expositores, músicos, instituciones, docentes y estudiantes, les agradecemos la activa participación en las sesiones.

A continuación se brinda el índice de esta publicación:

PRÓLOGO

PRESENTACIÓN DE SESIONES ESPECIALES

PONENCIAS EVALUADAS DE INVESTIGADORES FORMADOS:

- Analía Cherñavsky, Germán Pablo Rossi y Gabriel S. S. Lima Rezende: *Los Papeles de Música del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México: un acercamiento a la organización y a las características del repertorio.*
- Omar García Brunelli: *El tango en la obra de Juan José Castro.*
- Silvia Glocer: *Guillermo Graetzer. Años de exilio*".
- Gabriel Lima Rezende: *Entre la acústica y el sentido del sonido: algunos aspectos del diálogo entre Weber y Helmholtz.*
- Gabriel Pérsico: *La cantata BWV106 "Actus Tragicus" de Johann Sebastian Bach o cómo probar una tesis con música.*
- Ma. Gimena del Río Grande y Germán Pablo Rossi: *Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del "Cancionero del rey Don Denis de Portugal".*
- Hernán Vazquez: *La representación de la creación artística de Ginastera hacia 1960. Obras en conflicto con el campo musical de Buenos Aires.*

PONENCIAS EVALUADAS DE INVESTIGADORES EN FORMACIÓN

- Luciano Lutereau y María Dolores Linares Moreau: *Estudio fenomenológico del silencio en algunas obras de música contemporánea.*
- Martín Proscia: *El saxofón como instrumento multifónico y su utilización en el espacio musical como unidad constructiva y expresiva.*
- Mónica María Tobo Mendivelso: *La obra para piano de Luis Carlos Figueroa y Mario Gómez-Vignes: dos compositores, dos lenguajes y un instrumento.*
- José Ignacio Weber: *Los conciertos orquestales de Hércules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires.*

COMUNICACIONES

Resúmenes de Equipos de investigación

- María Claudia Albini, Eduardo Cianciaroso y Ana María Rocca: *Transferencia de estrategias metacognitivas de lectura de textos académicos en inglés a la lectura de textos musicales.*
- Patricia Blanco: *Música de los compositores Carlos Montbrun Ocampo y José Luis Dávila. Creación de versiones musicales*
- Julio García Cánepa, María Claudia Albini y Zulema Noli: *Incidencia de la práctica musical en la comprensión aural y producción oral del idioma inglés como segunda lengua.*
- Vilma del Valle García: *Evaluación de las transformaciones de la enseñanza de la música popular desarrollada en la cátedra libre de música popular en el año 2007, en el departamento de música de la FFHA de la UNSJ.*
- Diana Fernández Calvo y Susana Antón: *Música dramática en el Archivo de San Antonio Abad de Cusco.*
- María Inés García y Octavio Sánchez: *Entre la tradición y la renovación. prácticas y cultores de la canción popular en Mendoza.*
- Ana María Mónico: Trabajos de la cátedra de Redacción monográfica. Nicolás Franza: *La técnica pianística de Perla Brúgola Gramuglia*; Daniel Vexlir: *La primera partitura aprobada por el Consejo Nacional de Educación*; Joel Maiante: *Perfil de las indicaciones a maestros primarios argentinos de música en la década de 1940*; Florencia Noel Sirena: *La educación primaria y musical desde Sarmiento hasta la creación del Consejo Nacional de Educación.*
- Octavio Sánchez y María Inés García: *Músicas populares cuyanas de base tradicional. Prácticas de producción, circulación y recepción en la construcción de los imaginarios de Nación en distintos momentos del siglo XX.*
- Tatiana Tchijova: *A.M. Valencia. Un esbozo de la obra del compositor.*

3.7 Primera publicación internacional: *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto.*

Esta publicación es el inicio de una Serie de proyecciones de los trabajos de los equipos de investigación interna de nuestra Institución.

En la primera etapa se realizó un rescate digital de los manuscritos que permitió reconstruir partes musicales faltantes en los registros de negativos que poseía el IIMCV.

La segunda etapa consistió en la transcripción a notación actual de las partes originales. Este proceso incluyó el recorte digital del *incipit* de cada voz o instrumento del manuscrito y la reproducción facsimilar del documento completo.

En la tercera etapa la Dra. Fernández Calvo decidió abordar un análisis de fuentes musicales y literarias. Para realizarlo se trabajó sobre los facsimilares digitales de los manuscritos, analizando el texto y la música.

Este minucioso trabajo centrado en la obra del compositor Orejón y Aparicio llevó a la Dra. Fernández Calvo a pensar en un trabajo interdisciplinario, que abarcara además de los aspectos musicales, los históricos y literarios de esta obra, contemplando, incluso, la grabación de las mismas. Así es que para llevar adelante este trabajo, en el año 2007 forma un equipo de investigación, a la vez que impulsa la firma de un convenio de Mutua Cooperación con el Centro de Estudios, Investigación y Difusión Musical de la Música Latinoamericana de la Pontificia Universidad Católica del Perú (representada por su Director, maestro Armando Sánchez Málaga) y el Centro Andrés Sas de investigación y Difusión Musical de la Biblioteca Nacional del Perú (representada por su director General, maestro Quezada Macchiavello).

El equipo de investigación dirigido por la Dra. Fernández Calvo asumió en forma paralela dos trabajos: por un lado Julián Mosca, Diego Alberton y Arturo Fernández, miembros auxiliares del IIMCV, controlaron el pasaje al programa *Finale* de las obras de Orejón y Aparicio ya transcritas por Fernández Calvo. Por otro lado, se abordó el análisis de fuentes musicales y literarias a la luz de la práctica de la retórica barroca. Para realizarlo, Diana Fernández Calvo incorporó como investigadora invitada a la Dra. Roxana Gardes de Fernandez. Las dos investigadoras articularon e interpretaron los discursos de Orejón y Aparicio desde los siguientes modelos analógicos:

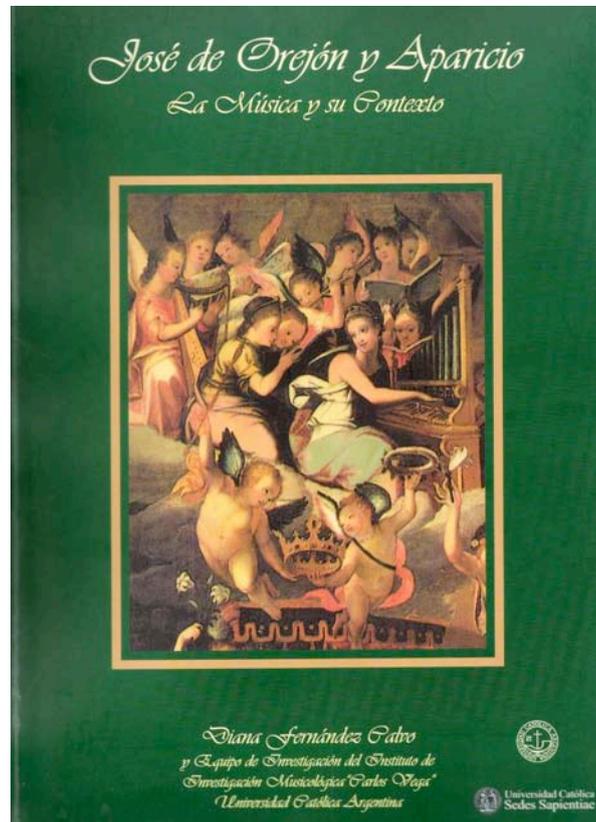
- Del proceso de construcción del texto poético. Articulación de un genotexto desde dos líneas de tradición: I. La bíblica, la patrística; II. Las órdenes religiosas y la mística posterior.
- Del contexto de creación y de ejecución. Las circunstancias históricas y las determinaciones: los Edictos del Cabildo Eclesiástico de Lima.
- Del efecto previsto. Las intuiciones del efecto a través de las expresiones que –como metatextos de una poética- se exponen en las composiciones.
- Del sujeto de la producción. El músico y el poeta en la traducción de su mensaje creativo.

Desde este último modelo se abordó la cuarta y última etapa que incluyó el estudio musical desde una perspectiva de análisis composicional remitida a las prácticas de la música latinoamericana del período.

Finalmente, los primeros resultados de este trabajo pudieron verse en la realización de una serie de conciertos en la ciudad de Lima en el mes de marzo de 2008. El grupo *Lima Triumphante*, dirigido por el Mtro. Quesada Maquiavelo, re-estrenó la “Pasión según San Juan” de José de Orejón y Aparicio a partir de la transcripción de la realizada por Diana Fernández Calvo. Este primer concierto, para el que viajaron la directora del Instituto y el investigador Julián Mosca, tuvo lugar en la Iglesia del Santuario de Santa Rosa de Lima y se repitió en la Iglesia de San Felipe Apóstol. En ese viaje, se entregaron al Arzobispo de Lima, Monseñor Tomassi, los manuscritos digitalizadas en Buenos Aires con lo cual Lima obtuvo finalmente una copia las obras perdidas.

Durante 2008 el equipo de investigación argentino, junto a la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Perú, desarrolló una publicación que incluye la transcripción de las 20 obras del Maestro de Capilla con sus correspondientes *incipit* del manuscrito original y la reproducción facsimilar parcial de la composición, junto con dos artículos que reflejan los resultados del trabajo de análisis literario-musical realizado por Fernández Calvo y Gardes y el detalle del proceso tecnológico de recuperación llevada a cabo por el equipo de investigación liderado por la Dra. Diana Fernández Calvo.

Esta co-edición internacional contiene además 3 CDs con las grabaciones de la obra completa de Orejón y Aparicio realizada por el Conjunto *Lima Triumphante* de Perú bajo la dirección del Maestro José Quezada Machiavello, director de la Schola Cantorum de la Universidad Católica Sedes Sapientiae responsable de la edición.



Tapa de la publicación

El miércoles 26 de agosto de 2009 se presentó la publicación en Buenos Aires en el Edificio San Alberto Magno, Sala Ginastera. Una semana después, en acto público se presentó en Lima la edición de dicha obra (mil ejemplares y la grabación), que a su vez es la primera publicación internacional del IIMCV y de la Universidad Católica Sedes Sapientiae. En noviembre del 2009 se presentó el libro ante el Arzobispo de Lima en un concierto “El esplendor del barroco musical peruano en concierto” lográndose un pleno de sala de 900 espectadores.

4. Viajes, prensa y conferencias (2009)

4.1 13 de junio Reportaje a Diana Fernández Calvo en Factor Futuro, Programa N° 242 por el Premio Konex del IIMCV.

Disponible en:

<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/facultades/buenos-aires/icos/produccion-medial/factor-futuro/programas-2009/>

4.2 18,19 y 20 de junio.

Viaje de un equipo del Instituto: Diana Fernández Calvo, Héctor Goyena, Marcos Pelicarić y Julián Mosca a la Sede Central de la Universidad Atlántida. Se dictó un curso de extensión gratuito abierto a la comunidad universitaria y al público en general.

4.3 Junio. Nota en UCA Actualidad N° 126 por los Premios Konex en Musicología

La Fundación Konex otorgó Premios y Menciones a docentes, ex docentes, graduados y dependencias de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina al asignar los Premios Konex 2009, en los que distinguió a las cien personalidades e instituciones más destacadas de la última década de la Música Clásica Argentina (1999-2008), elegidas en veinte disciplinas.

Disponible en:

<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/la-universidad/autoridades/relaciones-institucionales/educa/Revista-ucactualidad/>

4.4 - 12 de agosto

Ponencia realizada por Diana Fernández Calvo dentro del marco de la ISME (International Society of Musical Education). Todas las Músicas, VII Encuentro Regional Latinoamericano. Expositor: “La representación de la altura del sonido: constantes gráficas y gramática gestacional. Marco teórico para futuras aproximaciones pedagógicas al sistema notacional actual”. Del 12 al 15 de agosto de 2009.

4.5 26 de agosto

Presentación del libro José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto. Sala Ginastera de la Facultad de Artes y Ciencias musicales de la UCA. Conferencistas: José Quezada Macchiavello, Diana Fernández Calvo y Roxana Gardes de Fernández. El libro (que contiene el análisis crítico de los textos musicales y literarios, un estudio del contexto de la Catedral de Lima y la transcripción con incipit de 20 obras del Maestro de Capilla peruano del siglo XVIII) está acompañado con tres CDs con la grabación completa de las transcripciones.

Información en:

- 1- Lista de la AAM: <http://launch.groups.yahoo.com/group/AAM/>
- 2- <http://o-culto-sitiocultural.blogspot.com/2009/07/presentacion-del-libro-jose-de-orejon-y.html>

4.6 Septiembre 2009. Revista UCA Actualidad N° 128

“La Fundación Konex distinguió al Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, como una de las entidades más importantes de la década en el campo de la música clásica. También premió a su Directora, Dra. Diana Fernández Calvo, y a otros graduados, profesores y ex miembros de nuestra Universidad. *UCActualidad* entrevistó a la Dra. Fernández Calvo y a uno de los investigadores , el Lic. Héctor Goyena.”



Miembros del Instituto "Carlos Vega" en su ámbito natural: la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.

Ejemplar obrante en:

<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/la-universidad/autoridades/relaciones-institucionales/educa/Revista-ucactualidad/>

4.7 1 de septiembre

Invitación de la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima a la Dirección del Instituto. La Dra Diana Fernández Calvo dicta una Conferencia: "Ejemplos de reiteración gráfica en el abordaje de la altura del sonido. Siglos IX al XX".

4.8 2 de septiembre

Reportaje a Diana Fernández Calvo en la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Perú.

Vídeo obrante en:

<http://sillaelectica.wordpress.com/2009/10/31/orejon-y-aparicio/#comments>

4.9 4 de septiembre

Presentación de la publicación internacional del Instituto en el Centro Cultural Inca Garcilaso de la Cancillería (Lima - Perú). Disertantes: José Quezada Macchiavello, Diana Fernández Calvo, Armando Sánchez Málaga y Lidia Guerberoff Hahn. Durante la ceremonia se presentaron algunas

obras transcritas en este trabajo a cargo del ensamble instrumental LIMA TRIUMPHANTE.

4.10 6 de septiembre

Reportaje a Diana Fernández Calvo en el diario 'El Comercio' de Lima sobre la publicación del IIMCV *José de Orejón y Aparicio. La música y su contexto*.

ENTREVISTA ||| Diana Fernández Calvo

El despertar de una obra olvidada

★ EL LIBRO "JOSÉ DE OREJÓN Y APARICIO. LA MÚSICA Y SU CONTEXTO" RESCATA LA OBRA DEL NOTABLE COMPOSITOR BARROCO PERUANO

*** Alberto Revoredo



La argentina Diana Fernández Calvo, directora del Instituto de Investigación Musicológica de la Universidad Católica Argentina (UCA), estuvo en Lima para la presentación de un voluminoso libro que recoge la obra del compositor peruano José de Orejón Aparicio. Las partituras de quien es considerado el más grande compositor barroco de América, fueron recuperadas gracias a un trabajo conjunto realizado por la UCA, la Universidad Católica Sedes Sapientiae (UCSS) de Los Olivos, y el valioso aporte del maestro José Quezada Macchiavello. Gracias a este convenio, se encuentran ahora trabajando en un proyecto de rescate de las obras de teatro musical, del archivo del Seminario de San Antonio Abad de Cusco.

ALBERTO REVOREDO

GESTORA. La doctora Fernández digitalizó y transcribió la obra de Orejón.

4.11 11 de noviembre

Invitación de la Universidad Católica Sedes Sapientiae de Lima a la Dirección del Instituto. Antes del inicio del concierto denominado “El Esplendor del Barroco en el Perú”, se llevó a cabo una ceremonia de restitución de la música perdida del Maestro José de Orejón, en la cual la Dra. Diana Fernández Calvo, Directora del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica de

Argentina hizo entrega al Cardenal Juan Luis Cipriani Thorne de un ejemplar de la obra “*José de Orejón y Aparicio: La Música y su Contexto*”. En el concierto se interpretaron piezas como “*En el día festivo*”, “*Ah de la esfera de Apolo*”, “*Ah del gozo*”, “*Contrapunto a la Concepción de Nuestra Señora*”, “*Mariposa*”, “*Pasión según San Juan*”, entre otras, a cargo de Lima Triumphante, Coro y Orquesta de Cámara, bajo la dirección del maestro José Quezada Macchiavello, contando con la participación de la soprano Lola Márquez, la mezzosoprano Caridad Herrera y la presentación de la soprano Marielli Minaya. El evento cultural contó con la presencia de los tres Obispos Auxiliares de Lima, Monseñor Adriano Tomasi, OFM, quien tuvo a su cargo la presentación del concierto; de Monseñor Guillermo Abanto y de Monseñor Raúl Chau; del Vicario General de la Diócesis de Carabayllo, Monseñor Justino Sota, quien acudió en representación de Monseñor Lino Panizza, Obispo de Carabayllo y Gran Canciller de la Universidad Católica Sedes Sapientiae; así como de sacerdotes, religiosas, seminaristas y centenares de personas amantes de la música clásica.

Este concierto fue organizado por la Universidad Católica Sedes Sapientiae y el Arzobispado de Lima y se llevó a cabo en el Auditorio del Colegio Santa Ursula.

Notas de prensa:

<http://www.arzobispadodelima.org/notas/2009/noviembre/121109a.html>

Video obrante en:

<http://sillaeclectica.wordpress.com/2009/10/31/orejon-y-aparicio/#comments>

Comentarios de prensa:

http://www.huacho.info/blogs/index.php/cultura/2009/11/02/jose_de_orejon_y_aparicio_maestro_de_la

4.12 23 de diciembre Nota en el diario ‘El Comercio’ de Lima

Obrante en:

http://www.facebook.com/note.php?note_id=219526587129

4.13 Revista UCA Actualidad: Febrero 2010 N° 131

ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Se recupera la obra del Maestro José de Orejón

A mediados de noviembre último, se presentó en Lima, Perú, el libro que recoge la obra del compositor peruano José de Orejón y Aparicio (Huacho, 1706 - Lima, 1765), considerado el más importante compositor barroco que América ha dado al mundo. Durante el acto se restituyó la música perdida del Maestro José de Orejón y en su transcurso la Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, Dra. Diana Fernández Calvo, entregó al Arzobispo de Lima, Card. Juan Luis Cipriani Thorne, un ejemplar de "José de Orejón y Aparicio: la música y su contexto". El Card. Cipriani Thorne agradeció el gesto e hizo votos para que aparezcan las obras musicales originales de este importante compositor, que fue el primer americano en ocupar el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Lima.

Los manuscritos originales del compositor desaparecieron a fines de la década del noventa, pero fueron recuperados gracias a un trabajo realizado por la UCA en conjunto con la Universidad Católica Sedes Sapientiae, de Lima (UCSS). Gracias a este convenio, se recobraron, editaron y grabaron los trabajos de este músico, considerado el más importante compositor barroco americano. Después de más de 250 años, se volvió a escuchar su música durante el concierto denominado "El esplendor del barroco en el Perú", en el que se interpretaron piezas como "En el día festivo", "Ah de la esfera de Apolo", "Ah del gozo", "Contrapunto a la concepción de Nuestra Señora", "Mariposa" y "Pasión según San Juan", entre otras, cuya ejecución estuvo a cargo de Lima Triumfante, Coro y Orquesta de Cámara, bajo la dirección del Maestro José Quezada Macchiavello y la participación de la soprano Lola Márquez, la mezzosoprano Caridad Herrera y la soprano Marielli Minaya.

El evento cultural contó con la presencia de los tres Obispos Auxiliares de Lima, Mons. Adriano Tomasi, OFM -quien tuvo a su cargo la presentación del concierto-, Mons. Guillermo Abanto y Mons. Raúl Chau; el Vicario General de la Diócesis de Carabayllo, Mons. Justino Sota, quien acudió en representación de Mons. Lino Panizza, Obispo de Carabayllo y Gran Canciller de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, así como de sacerdotes, religiosas, seminaristas y centenares de personas amantes de la música clásica. El concierto fue organizado por la Universidad Católica Sedes Sapientiae y el Arzobispado de Lima y se llevó a cabo en el Auditorio del Colegio Santa Ursula.

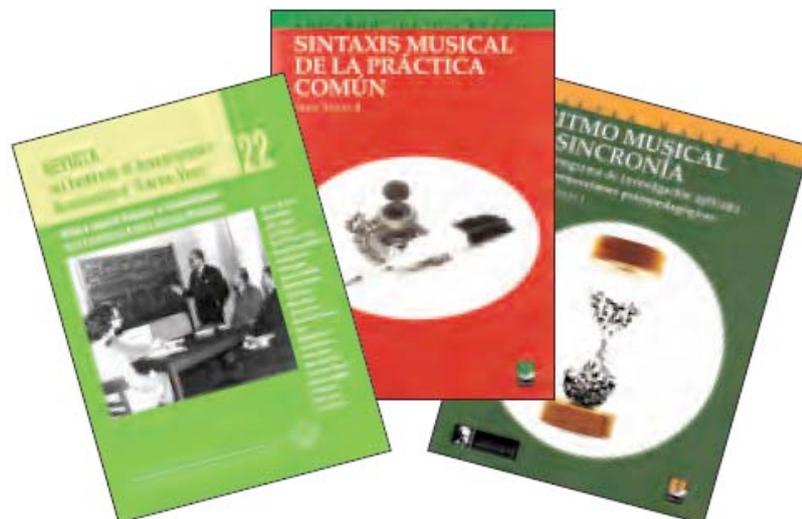


Obrante en:

<http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/universidad/la-universidad/autoridades/relaciones-institucionales/educa/Revista-ucactualidad/>

5- Presentación de publicaciones del Instituto 2008

El 22 de abril de 2009 se presentaron las publicaciones 2008 del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" UCA. El panel de expositores fue integrado por: Ma Guillermo Scarabino, Dra. Silvia Malbrán, Lic. Eduardo Chechi y Dra. Diana Fernández Calvo. Las publicaciones comentadas fueron: Revista 22 y las publicaciones 1 y 2 de la serie Temas del Instituto. El Acto tuvo lugar en el Auditorio Monseñor Derisi del Edificio Santo Tomás de la UCA.



6- Participación en el Congreso Hacia el Bicentenario (2010-2016). Memoria, Identidad y Reconciliación

Entre el 27 y el 29 de mayo, se realizó en la UCA el Congreso “Hacia el Bicentenario, 2010-2016. Memoria, Identidad y Reconciliación”, auspiciado por la Conferencia Episcopal Argentina. Con los hitos de nuestra historia como pilares, más de 150 personalidades disertaron sobre los desafíos presentes y futuros del país. Durante los tres días en los que se desarrolló el Congreso y hasta llegar a su panel de clausura, se leyeron numerosas comunicaciones y se concretaron casi cuarenta paneles que abarcaron las temáticas de mayor envergadura e interés nacional en la actualidad, cuyo desarrollo estuvo a cargo de más de ciento cincuenta reconocidos expositores.

El Instituto representó a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales en la Comisión del ‘Congreso Hacia el Bicentenario (2010-2016)’, en calidad de Delegado por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. También participó en la en sub-comisiones, en la organización de paneles en representación de la Unidad Académica y en la Edición final de las publicaciones.

El Instituto presentó dos Paneles:

1- “La música en la época de la revolución de mayo” con los siguientes panelistas: “La música religiosa en el Río de la Plata. Antecedentes y proyección (1810-2009)” por la Dra. Diana Fernández Calvo, “La música en los salones y en el teatro (1810-1910)” por la Lic. Nilda Vineis y “La música popular en el periodo de la independencia” a cargo del Lic. Héctor Goyena. Los integrantes de esta mesa, investigadores del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA), han abordado las ponencias de este panel considerando la importancia que la reconstrucción bibliográfica de una época puede aportar a la extensión comunitaria. El ejercicio de recorrido que exige la proyección del fenómeno creativo musical, desde 1810 hasta nuestros días, y la complejidad de estilos y producciones hizo indispensable la cita de numerosos estudios y publicaciones y ha llevado inevitablemente a omisiones puntuales, que se debieron realizar en función de delinear los procesos histórico-creativos.

2- “El Himno Nacional argentino. Letra. Música e iconografía” a cargo de la Ma. Ana María Mondolo, la Prof. Dolores Durañona y Vedia y la Lic. Cristina Bardin.

El Instituto organizó el Concierto de cierre del Congreso que estuvo a cargo del pianista internacional Antonio Formaro (docente de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales). Los comentarios de las obras estuvieron a cargo de la Lic. Nilda Vineis.

7. Sexta Semana de la Música y la Musicología “Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica” (Subsidio del FONCYT RC 2009-17) 13 al 16 de octubre de 2009.

Auspicios: Facultad de Filosofía y Letras (UCA), Comisión Bicentenarios Patrios (2010-2016) de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires, Pabellón de Bellas Artes (UCA), Cultura UCA, Centro de Estudios Folklóricos “Dr Augusto Raúl Cortazar” (CEFARC-UCA), Centro de Literatura Comparada “ Dra. María Teresa Maiorana” (UCA), Biblioteca y Centro de Investigación “San Alfonso de Orozco” (BIBCISAO-OSA), Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny” (IBIZI), Sociedad Tomista Argentina (STA), Instituto de Historia de España (IHE-

UCA), Proyecto de Investigación Geográfico Político Patagónico (PIGPP-UCA), Instituto de Cultura y Extensión Universitaria (ICEU-UCA), Institución Ferlabó, Asociación “María Luisa Anido”, Academia Argentina de la Historia, Instituto de Historia Argentina y Americana (UCA), Asociación Argentina de Estudios Folklóricos “Dr. Augusto Raúl Cortazar”, Procuraduría Misionera: Inspectoría San Francisco Javier” (Obra de Don Bosco).

Comité de Referato: Dr Leonardo Waisman, Lic Yolanda Velo, Lic Nilda Vineis.

Comisión Organizadora: Dra. Diana Fernández Calvo (coordinadora), Lic. Héctor Goyena, Ma. Ana María Mondolo, Dr. Juan Ortiz de Zárate, Lic Margarita Swanston, Lic. Nilda Vineis.

Comisión de Apoyo: Miembros adscriptos del IIMCV: Prof. Santiago Giacosa, Lic. Julián Mosca, Miembro auxiliar Diego Alberton,.

MARTES 13 DE OCTUBRE

12 a 13 hs Acreditación

13 a 13.30 Apertura de la Semana: Dra. Diana Fernández Calvo (Dirección IIMCV), Ma. Guillermo Scarabino (Decano FACM UCA)

13.30 a 14.30 hs Conferencia inaugural "Para qué sirve un musicólogo? Música, memoria, método y el pasado argentino". Dr. Bernardo Illari (Associate Professor of Musicology University of North Texas - EEUU)

15 a 15.30 hs Primera sesión

Gabriel Pérsico (FACM – UCA) “La cantata BWV 106 "Actus Tragicus" de Johann Sebastian Bach o como probar una tesis con música”.

16.00 a 17.30 hs Sesión Especial I - Conferencia

Dr. Luis Villacorta Santamato (Docente e investigador, Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima, Perú) “El barroco en la ciudad de los reyes”

Ejecución de la obra

“Mariposa” de José de Orejón y Aparicio. Solista: Lola Marquez (Lima-Perú) Conjunto: CAPILLA "ZIPOLI": Isabel Bosshard, Sofía Garabello, violines, Monica Fucci, bajón, Darío Recalde, espineta, Maria Eugenia Basili, cello. Dirección: José Quezada Machiavello (Lima-Perú)

18 a 19.00 hs. Segunda sesión

Diana Fernández Calvo (FACM- IIMCV –UCA) Susana Antón (FACM-IIMCV UCA, UBA) “Música dramática en el Archivo de San Antonio Abad de Cusco” (Comunicación)

Weber, Jose Ignacio (UBACyT F-831) “Los conciertos orquestales de Hércules Galvani a principios de 1890 y su recepción en la prensa de Buenos Aires.” (I.E.F)

MIERCOLES 14 DE OCTUBRE

Sesión Especial II

Dr. Antonio Corona Alcalde (Coordinador del Programa de Maestría y Doctorado en Música, Escuela Nacional de Música, UNAM - México). Conferencia “*Come heauy sleepe*: sueño y despertar en la obra de John Dowland”

15 a 15. 30 hs Tercera Sesión

Martín Proscia (UNQUI) “El saxofón como instrumento multifónico y su utilización en el espacio musical como unidad constructiva y expresiva” (I.E.F)

Omar García Brunelli (IIMCV – UCA) “El tango en la obra de Juan José Castro”.

16.30 a 17.30 hs

Cuarta sesión

Ma. Gimena del Rio Riande (UBA – Univ. Complutense de Madrid) y Germán Pablo Rossi (UBA - Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM) “Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del *Cancionero del rey Don Denis de Portugal*”

Mónica María Tobo Mendivelso (Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia) “La obra para piano de Luis Carlos Figueroa y Mario Gómez-Vignes: dos compositores, dos lenguajes y un instrumento.” (I.E.F)

18.00 A 20.00 Sesión Especial III
ENCUENTRO CON NUESTROS COMPOSITORES
“La ópera argentina”. Entrevista a Marta Lambertini y Gerardo Gandini.
Organizadora: Ana María Mondolo

JUEVES 15 DE OCTUBRE

13.30 a 14.30 hs Sesión Especial IV
Conferencia José Quezada Macchiavello (Docente e investigador de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, Perú). “Una aproximación al lenguaje y al estilo de José Orejón y Aparicio”.

15 a 16 Quinta Sesión
Lima Rezende (UNAM) “Entre la acústica y el sentido del sonido: algunos aspectos del diálogo entre Weber y Helmholtz”
Octavio Sánchez (UN Cuyo), María Inés García. (UN Cuyo) “Músicas populares cuyanas de base tradicional” (Comunicación)

16. 00 a 17. 30 hs Sexta Sesión
Patricia Blanco (UNSJ) “Música de los compositores Carlos Montbrun Ocampo y José Luis Dávila. Creación de versiones musicales.” (Comunicación)
Julio García Cánepa (IUNA), María Claudia Albini (UBA-IUNA) - Zulema Noli (IUNA) “Incidencia de la práctica musical en la comprensión aural y producción oral del idioma inglés como segunda lengua” (Comunicación)

18 a 19.30 Séptima Sesión
Hernán Vazquez (UNR-IUNA) “La representación de la creación artística de Ginastera hacia 1960. Obras en conflicto con el campo musical de Buenos Aires”
María Inés García, Octavio Sanchez "Entre la tradición y la renovación. Prácticas y cultores de la canción popular en Mendoza" (Comunicación)
Tatiana Tchijova (Universidad del Valle, Colombia) “A.M.Valencia. Un esbozo de la obra del compositor”. (Comunicación)

VIERNES 16 DE OCTUBRE

13.30 a 14.30 hs Octava Sesión

Vilma Del Valle García (FFHA- UNSJ) “Evaluación del impacto que la cátedra libre de música popular tuvo en docentes y alumnos durante el año 2007, en el ámbito del departamento de música de la FFHA de la UNSJ. (Comunicación)

María Claudia Albin (UBA-IUNA), Eduardo Cianciaroso (IUNA), Ana María Rocca (UBA). “Transferencia de estrategias metacognitivas de lectura de textos académicos en Inglés a la lectura de textos musicales” (Comunicación)

15 a 15.30 hs. Novena sesión

Silvia Glocer (UBA- Biblioteca Nacional) “Guillermo Graetzer. Años de exilio”

Luciano Lutereau (UBA) y María Dolores Linares Moreau (IUNA) “Estudio fenomenológico del silencio en algunas obras de música contemporánea”. (I.E.F)

16.30 a 18.00 hs. Décima sesión

Trabajos de la cátedra de Redacción Monográfica a cargo de la Prof. Ana María Mondolo (FACM – UCA) (Comunicación) Alumnos: Nicolás Franza “La técnica pianística de Perla Brúgola Gramuglia”, Daniel Vexlir “La primera partitura aprobada por el Consejo nacional de Educación”, Joel Maiante “Perfil de las indicaciones a maestros primarios argentinos de música en la década de 1940”, Florencia Noel Sirena “La educación primaria y musical desde Sarmiento hasta la creación del Consejo Nacional de Educación” .

Analía Cheriñavsky (Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM), Germán Pablo Rossi (Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM) y Gabriel S. S. Lima Rezende (Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM) “Los Papeles de Música del Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México: un acercamiento a la organización y a las características del repertorio.”

18 a 19 Entrega de Certificados - Cierre de las Jornadas

8. Exposición itinerante Colombia: Un diálogo de instrumentos y cantos: 22 y 23 de junio de 2009. Organizado por la Embajada de la República de Colombia y el Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'.

Colombia

Un diálogo de instrumentos y cantos

El material que integra la presente exposición hace parte de la serie documental *Músicos Olvidados*, creada y dirigida por la documentalista Ana Victoria Arias, quien desde 1998 hasta el presente viaja por múltiples espacios geográficos de Colombia en búsqueda de compositores e intérpretes cultores de diversas tradiciones musicales.

La presente exposición busca ser un testimonio documental de la riqueza y vitalidad de la música popular tradicional de Colombia. Sin pretender abarcar toda su variedad y complejidad, presentamos una muestra representativa que toma como eje las regiones naturales del país, debido al estrecho vínculo de las expresiones musicales con el territorio en donde nacen y se desarrollan.

En estas expresiones musicales confluyen raíces africanas, españolas y aborígenes, así como las vivencias y sentimientos generados por las particularidades del lugar en que se habita. En esa original alquimia, conservada hoy principalmente en poblaciones alejadas de los centros urbanos, se centra el material que conforma la muestra.

Agradecemos el apoyo de los músicos y comunidades que en el país han participado en la Serie Documental *Músicos Olvidados* y particularmente en la presente exhibición, comprometidos con la preservación y difusión de su patrimonio musical.



La Muestra Itinerante 'Colombia un Diálogo de Instrumentos y Cantos' tuvo lugar en la Pontificia Universidad Católica Argentina, en el Auditorio Monseñor Derisi, los días 22 y 23 de junio de 2009. La presentación del acto estuvo a cargo de la Directora del Instituto y del Señor Embajador de Colombia en la Argentina. Colaboración: Prof. Santiago Giacosa.

**9. Tercer Encuentro Internacional de Guitarra ‘María Luisa Anido’.
Del 23 al 17 de noviembre de 2009 en el Pabellón de las Artes de la
Universidad Católica Argentina.**

El Instituto coordinó este encuentro junto a la Asociación ‘María Luisa Anido’, el Centro Cultural de la Universidad Católica Argentina, Pabellón de las Bellas Artes y el Centro de Estudios Folklóricos ‘Dr. Augusto Raúl Cortazar’. El mismo trascendió a nivel interno de la Universidad y a nivel nacional e internacional conforme a las felicitaciones que han ido llegando de distintas instituciones. Gracias a la colaboración del Laboratorio de Producción Musical, el Centro de Estudios Electroacústicos, la Secretaría de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, la Facultad de Filosofía y Letras, la Facultad de Derecho, Facultad de Ciencias Sociales, la facultad de Ciencias Económicas, el Estudio de Radio y Televisión del Instituto de Periodismo y Comunicación Social, la Sección Intendencia y Mantenimiento de la Universidad Católica Argentina, se pudo contar con los distintos equipos necesarios para la realización del Encuentro. Comentarios y presentaciones: Lic Nilda Vineis y Lic. Ricardo Forcinito (IIMCV). Gracias a la labor desempeñada por el Técnico de la FACM, Ramiro Cerar, se pudo grabar en audio y video de esta presentación, material que fue incorporado al archivo del IIMCV. Soporte técnico y organización de la infraestructura: Prof. Santiago Giacosa (IIMCV).

CONVOCATORIA

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA N° 25 DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA” (UCA)

El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ de la Universidad Católica Argentina convoca a presentar trabajos de investigación, inéditos, en español y referidos a cualquier campo de la musicología, para ser publicados en el próximo número 25 de su Revista. Los trabajos, que se recibirán hasta el 15 de diciembre de 2010, serán sometidos a la valoración previa del Comité de Redacción y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica. No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas de presentación de esta convocatoria. Con posterioridad a su aprobación, los artículos pasarán a la Editorial para recibir sugerencias de los correctores de estilo. En caso de aconsejarse modificaciones de importancia, las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación. Los artículos que no sean aceptados quedarán en el Instituto a disposición de los autores durante el mes posterior al dictamen.

Luego de esa fecha, los que no hayan sido reclamados serán destruidos para mantener la confidencialidad. Se recibirá un solo artículo por cada interesado.

Los artículos tendrán una extensión hasta de 50 (cincuenta) páginas (incluyendo bibliografía, notas al pie, mapas, ejemplos musicales, fotos, tablas, etc). Se deberá adjuntar un resumen del trabajo de no más de 10 (diez) líneas, en castellano y en inglés, y cinco palabras clave, también en castellano y en inglés. Se adjuntará además un *curriculum vitae* abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.

Normas de presentación:

1.- Los trabajos se entregarán en formato papel (Word), en hoja tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, a 1,5 de interlineado. También se entregará una copia en soporte digital (CD). Se empleará sangría de 1 centímetro en el comienzo de cada párrafo.

2.- Las 50 carillas máximas de los trabajos incluyen el texto, bibliografía, notas al pie, ejemplos musicales y figuras (fotos, diagramas, tablas, etc).

3.- Las citas textuales de más de tres líneas se insertarán en un párrafo destacado, con doble sangría, con interlineado simple y encomilladas, en letra Times New Roman 10.

4.- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.

5.- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en cursiva.

6.- Para las referencias *op. cit* se deberá utilizar cursiva y minúscula.

7.- Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.

8.- El título del artículo estará alineado a la izquierda en Mayúscula, letra Times New Roman 14, negrita. Debajo figurará el nombre y apellido del autor del trabajo, alineado a la izquierda en mayúscula, en letra Times New Roman 12 negrita.

9.- Los subtítulos irán alineados a la izquierda en minúscula, letra Times New Roman 12 negrita.

10.- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo.

11.- Las referencias bibliográficas de autor insertadas en el escrito no deben colocarse dentro del texto sino en cita al pie, indicando: apellido en mayúsculas, inicial del nombre, año de publicación, dos puntos y paginación.

Ejemplo:

“En primer lugar, Parry caracteriza la textura, en coincidencia con la etimología del término, como un entramado, como ‘el modo en el cual las hebras se entretrejen’.”

[1].

Al pie, indicar: [1] PARRY, C., 1911: 185.

12.- La bibliografía se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo el siguiente criterio que a modo de ejemplo proporcionamos (cita de libro, artículos de revistas y artículo publicado en Internet):

DAHLHAUS, Carl

1997 *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa. (trad. Nélica Machain). Original [1977] en alemán: *Grundlagen der Musikgeschichte*.

GONZÁLEZ, Juan Pablo

2001 “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista Musical Chilena*, LV/195, (enerojunio), Santiago (Chile): Universidad de Chile, pp. 38-64.

RUIZ, Irma

1985 “Los instrumentos musicales indígenas del Chaco Central”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ n° 6*. Buenos Aires: UCA, pp. 35-78.

GARCÍA, María Inés

2005 “*La vida vuelve*. Préstamos y articulaciones en la obra musical de Tito Francia”. *Actas del VI Congreso Latinoamericano de la International Association for the Study of Popular Music*. Versión electrónica disponible en: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspmla.html>. Fecha de último acceso: 24-8-2008.

13.- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, etc), deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo y adjuntadas además en formato de imagen, en otra carpeta del CD. Estarán escaneadas en formato TIFF con una resolución de 600 dpi y debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes enumerados en el texto original.

14.- En caso de necesitarse ejemplos musicales, éstos deberán ser insertados dentro del cuerpo del artículo, escritos en programa Finale (versión 2004 en adelante). Además del texto en Word se adjuntarán en otra carpeta los ejemplo musicales (si los hubiere) en formato .mus (extensión de Finale) y .tiff (extensión de imagen desde Finale) y las imágenes (si fuera necesario) en formato TIFF o PDF con una resolución de 600 dpi. Los archivos adjuntos deberán llevar la numeración correspondiente a la insertada dentro del texto del artículo y ser nombrados de acuerdo con los epígrafes del texto original.

15- El envío puede ser realizado vía mail a:

dcalvodiana@gmail.com

O en un CD vía correo postal o personalmente a:

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”,
Edificio San Alberto Magno,
Alicia Moreau de Justo 1500,
Subsuelo Oficina 01.

El Instituto comunicará el resultado de la evaluación vía e-mail. Los autores acusarán recibo de la evaluación informada. Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto. La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.