

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

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

Año XXX– N° 30– 2016

**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: Lic. Ezequiel Hernán Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”
Director: Dr. Pablo Cetta

Editora:

Lic. Nilda G. Vineis

Consejo editorial:

Dr. Antonio Corona Alcalde (Universidad Nacional de México), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Luisa Vilar Payá (Universidad de California, Berkeley, EEUU y Columbia University, New York, EEUU).

Referato:

Dr. Enrique Cámara de Landa (Universidad de Valladolid, España), Dr. Oscar Pablo Di Lisica (Universidad Nacional de Quilmes), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dr. Antonio Formaro (Universidad Católica Argentina), Lic. Héctor Goyena (Instituto Nacional de Musicología), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Universidad Católica Argentina)

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

Imagen de tapa: Carlos Vega con sus discípulos (año 1946).

De pie: Mario García Acevedo, Lauro Ayestarán, Jorge Huirse Reyes y Luis Felipe Ramón y Rivera.

Sentados: Monserrat Campmany, Isabel Aretz, Carlos Vega, Silvia Einsenstein y Elena Fortún.

Foto cedida por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen 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/iimecv

SUMARIO

11 **Prólogo**

15 **IN MEMORIAM**

Dra. Diana Ester Fernández Calvo (8/X/1949 - 28/X/2015)
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Artículos con referato

23 Aproximación a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y su
aportación a la didáctica y pedagogía del violonchelo español
MARTA C. ASENSI CANET - ANA M. BOTELLA NICOLÁS

59 Sergey Prokofiev en la Unión Soviética. Una revisión
historiográfica y musicológica
MARTÍN BAÑA

85 Presencia e incidencia de la música del siglo XX en la
programación de conciertos generales. Su relación con lo
'antiguo', lo 'moderno' y lo 'contemporáneo'
FABIAN BELTRAMINO

- 101 La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. El *Carretero* de López Buchardo
SILVINA LUZ MANSILLA
- 129 Análisis de la acción interior en las escenas de conjunto correspondiente a la ópera *Don Giovanni* de Mozart
ARLETI MARÍA MOLERO ROSA
- 151 El Himno Nacional Argentino. Los aportes heurísticos de Inocencio Aguado Aguirre para un estado de la cuestión en 1939
FÁTIMA GRACIELA MUSRI
- 183 La Media caña. Su música
JUAN MARÍA VENIARD
- 203 Desarrollo del proceso morfológico en la música tonal
PEDRO VERCESI – FEDERICO WIMAN

Sección Escritos del Pasado

- 221 Reflexiones sobre el nacionalismo musical y la educación
FELIPE BOERO

Sección Fondos Documentales

- 231 Lauro Ayestarán – Carlos Vega: una relación epistolar; una vocación compartida
NILDA G. VINEIS

Sección Reseñas

- 245 Silvina Luz Mansilla, compiladora. *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino*. . Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2015.
PABLO CETTA
- 249 *Música e Investigación*, revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” n°22. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2015.
MARÍA EUGENIA ROMERA
- 253 Dante G. Grela H. *Escritos*. Serie Música Contemporánea. Rosario, Santa Fe, Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario, 2013.
CARMELO SAIITTA
- 257 Lauro Ayestarán. Textos breves. (Compilación y prólogo Coriún Aharonián). Colección de Clásicos Uruguayos. Montevideo, Biblioteca Artigas, 2014.
LUCÍA ZICOS

Sección noticias del Instituto

- 263 Noticias del IIMCV.

Sección Convocatoria

- 271 Convocatoria de artículos para la Revista 31.

* * *

SUMARIO

11 **Prólogo**

15 **IN MEMORIAM**

Dra. Diana Ester Fernández Calvo (8/X/1949 - 28/X/2015)
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA

Artículos con referato

23 Aproximación a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y su
aportación a la didáctica y pedagogía del violonchelo español
MARTA C. ASENSI CANET - ANA M. BOTELLA NICOLÁS

59 Sergey Prokofiev en la Unión Soviética. Una revisión
historiográfica y musicológica
MARTÍN BAÑA

85 Presencia e incidencia de la música del siglo XX en la
programación de conciertos generales. Su relación con lo
'antiguo', lo 'moderno' y lo 'contemporáneo'
FABIAN BELTRAMINO

- 101 La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. El *Carretero* de López Buchardo
SILVINA LUZ MANSILLA
- 129 Análisis de la acción interior en las escenas de conjunto correspondiente a la ópera *Don Giovanni* de Mozart
ARLETI MARÍA MOLERO ROSA
- 151 El Himno Nacional Argentino. Los aportes heurísticos de Inocencio Aguado Aguirre para un estado de la cuestión en 1939
FÁTIMA GRACIELA MUSRI
- 183 La Media caña. Su música
JUAN MARÍA VENIARD
- 203 Desarrollo del proceso morfológico en la música tonal
PEDRO VERCESI – FEDERICO WIMAN

Sección Escritos del Pasado

- 221 Reflexiones sobre el nacionalismo musical y la educación
FELIPE BOERO

Sección Fondos Documentales

- 231 Lauro Ayestarán – Carlos Vega: una relación epistolar; una vocación compartida
NILDA G. VINEIS

Sección Reseñas

- 245 Silvina Luz Mansilla, compiladora. *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino*. . Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2015.
PABLO CETTA
- 249 *Música e Investigación*, revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” n°22. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2015.
MARÍA EUGENIA ROMERA
- 253 Dante G. Grela H. *Escritos*. Serie Música Contemporánea. Rosario, Santa Fe, Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario, 2013.
CARMELO SAIITTA
- 257 Lauro Ayestarán. Textos breves. (Compilación y prólogo Coriún Aharonián). Colección de Clásicos Uruguayos. Montevideo, Biblioteca Artigas, 2014.
LUCÍA ZICOS

Sección noticias del Instituto

- 263 Noticias del IIMCV.

Sección Convocatoria

- 271 Convocatoria de artículos para la Revista 31.

* * *

PRÓLOGO

PRÓLOGO

La revista del IIMCV, de rigurosa periodicidad anual, tiene como objetivo principal la difusión de las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos calificados en el campo de la musicología en la totalidad del amplio espectro de su competencia. Esta pluralidad temática es debida así mismo al deseo de cubrir las necesidades que plantea el disímil interés del público al cual va dirigida: investigadores y estudiosos de la música en sus diversas manifestaciones en particular y al público que desea ampliar sus conocimientos al respecto en general.

Por otra parte, cabe destacar que nuestra publicación está comprometida con la comunidad científica a fin de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, tomando como referencia el Código de conducta y buenas prácticas¹ que define el Comité de Ética en Publicaciones para editores de revistas científicas. En cumplimiento de ello, tiene un sistema de selección de artículos que son revisados por evaluadores externos y por pares, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado, garantizándose en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato de los evaluadores y de los autores.

El número que aquí presentamos está enmarcado por dos significativos acontecimientos. Por un lado, la circunstancia de cumplirse en 2016 ciento cincuenta años de la muerte de quien es considerado el pionero de la musicología argentina, el Maestro Carlos Vega (Cañuelas, Provincia de Buenos Aires, 14 de abril de 1989 – Buenos Aires, 10 de febrero de 1966), hecho que conmemoraremos con actos y publicaciones a lo largo del año²;

¹ http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf

² En este marco tendrá así mismo lugar la presentación del nuevo sitio web del IIMCV, hecho realidad gracias al proyecto financiado por el programa de Mecenazgo del GCBA, el cual contempla la digitalización de gran parte del material de dicho repositorio con el fin de cuidar su preservación y facilitar su acceso.

y por el otro, la desaparición, el 28 de octubre del 2015, de quien fuera una de sus continuadoras en la investigación y la docencia, ex Directora del IIMCV y al momento de su deceso Decana de la FACM (UCA), la Dra. Diana Fernández Calvo, para cuyo recuerdo ha sido convocada la Dra. Sofía Carrizo Rueda.

Tal como es norma desde el N° 19, los artículos de la primera sección reflejan trabajos llevados a cabo por investigadores argentinos y extranjeros y son la resultante de la convocatoria abierta extendida a la comunidad.

Cada uno de los textos ha sido sometido al correspondiente referato. Ellos son:

- ✓ *Aproximación a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y su aportación a la didáctica y pedagogía del violonchelo español*, por Marta C. Asensi Canet - Ana M. Botella Nicolás
- ✓ *Sergey Prokofiev en la Unión Soviética. Una revisión historiográfica y musicológica*, por Martín Baña
- ✓ *Presencia e incidencia de la música del siglo XX en la programación de conciertos generales. Su relación con lo 'antiguo', lo 'moderno' y lo 'contemporáneo'*, Por Fabián Beltramino
- ✓ *La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX. El "Carretero" de López Buchardo*, por Silvina Luz Mansilla
- ✓ *Análisis de la acción interior en las escenas de conjunto correspondiente a la ópera "Don Giovanni" de Mozart*, Por Arleti María Molerio Rosa
- ✓ *El Himno Nacional Argentino. Los aportes heurísticos de Inocencio Aguado Aguirre para un estado de la cuestión en 1939*, por Fátima Grciela Musri
- ✓ *La Media caña. Su música*, por Juan María Veniard
- ✓ *Desarrollo del proceso morfológico en la música tonal*, por Pedro Vercesi y Federico Wiman

Bajo el título Escritos del Pasado se reproduce la conferencia ofrecida por el compositor y pedagogo Felipe Boero en el Museo Escolar Sarmiento el 24 de setiembre de 1915, la cual incluye reflexiones acerca del nacionalismo musical argentino y su relación con la educación musical.

En el artículo de Nilda G. Vineis *Lauro Ayestarán – Carlos Vega: una relación epistolar; una vocación compartida* correspondiente a la sección Fondos Documentales se reproducen y comentan fragmentos de la correspondencia cruzada entre Lauro Ayestarán y Carlos Vega, material obrante en los archivos del IIMCV.

Se incluyen así mismo cuatro reseñas:

- ✓ Silvina Luz Mansilla, compiladora. *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino*. . Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2015, por Pablo Cetta
- ✓ *Música e investigación*, revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” n° 22. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2015, por María Eugenia Romera.
- ✓ Dante G. Grela H. *Escritos*. Serie música contemporánea. Rosario, Santa Fe, Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario, 2013, por Carmelo Saitta.
- ✓ Lauro Ayestarán. *Textos breves*. Compilación y prólogo, Coriún Aharinian. Colección de Clásicos Uruguayos. Montevideo, Biblioteca Artigas, 2014, por Lucía Zicos.

En último término, brindamos las noticias correspondientes al año 2015 del IIMCV y los lineamientos de la convocatoria para la presentación de artículos destinados a la Revista N° 31.

* * *

IN MEMORIAM

Dra. Diana Ester Fernández Calvo (Buenos Aires, 8/X/1949 - 28/X/2015)

SOFÍA M. CARRIZO RUEDA (Facultad de Filosofía y Letras- UCA)

La sorpresa por el repentino fallecimiento de la Dra. Diana Fernández Calvo no solo enlutó a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, de la que era Decana desde 2013, sino a toda la comunidad universitaria, cuyo dolor y cariño se hicieron manifiestos en la asistencia multitudinaria a la misa ofrecida a su memoria en la iglesia del Corazón de Jesús del Campus de Puerto Madero, presidida por el Arzobispo Rector de la UCA, Mons. Dr. Víctor Manuel Fernández,

Es difícil describir la amplitud, la profundidad y la creatividad de la labor desplegada por la Dra. Fernández Calvo, a través de una suerte de círculos concéntricos que desde el ámbito de la música se fueron expandiendo a otras disciplinas como la historia, la literatura, la pedagogía y alcanzaron hasta distintas aplicaciones de las últimas tecnologías. Egresó de la Facultad que llegaría a presidir, con el título de Profesora Superior Universitaria de Música, con las especialidades de "Educación Musical" y "Musicología y Crítica". Continuó su formación en la misma Casa de Estudios y obtuvo en dichas especialidades, sendos títulos de Licenciada. Se abocó a las tareas docentes pero su vocación por la investigación y el continuo deseo de perfeccionamiento la llevaron a realizar una especialización en Educación a Distancia (UNED, España, 2006), una maestría en Gestión de Proyectos Educativos (CAECE, 2006), una especialización en Educación Virtual Universitaria (Universidad Virtual de Quilmes, 2010) y a graduarse de Doctora en Ciencias de la Educación (Universidad Católica Argentina, 2007) y Doctora en Historia (en la misma Universidad, 2011). Es preciso señalar, asimismo, que en el momento de su partida ya había avanzado, significativamente, en la Tesis encaminada a obtener el Doctorado en Letras, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA. Pero más allá de la excepcional contracción al estudio que implican estos logros académicos, se hace preciso señalar la visión de conjunto en la que todos ellos se integraban. En una época donde la especialización extrema y la fragmentación recortan y aíslan los campos de investigación, Diana Fernández Calvo nunca se apartó de una postura enraizada en un

humanismo clásico, interesada en rastrear las sutiles relaciones que articulan entre sí a las distintas manifestaciones de la cultura. Estas inquietudes aparecen formalmente plasmadas en el abordaje de uno de sus más importantes objetos de estudio: el extraordinario reservorio musical y poético del Seminario colonial de San Antonio Abad de Cusco, ya que fue este mismo corpus el que contextualizó desde una perspectiva de procesos diacrónicos en su Tesis doctoral en Historia y el que estaba analizando a través de los aspectos teatrales y literarios para obtener el Doctorado en Letras.

Los trabajos realizados sobre dicho repositorio por la investigadora y el equipo que ella dirigió, han llegado a constituir un hito insoslayable para los estudios sobre las expresiones artísticas músico-literarias del mundo colonial hispanoamericano, cuya correcta valoración en cuanto aportes originales respecto al barroco europeo, no ha sido durante mucho tiempo considerada. Por eso, nos parece necesario proporcionar algunos datos sobre este trascendente proyecto de investigación en el que la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA estuvo involucrada desde hace más de 30 años.

La piedra basal del Seminario Conciliar de Cusco, puesto bajo la advocación de San Antonio Abad, fue colocada el 1º de agosto de 1598. La elección del Cusco para esta fundación se correspondía con los propósitos de conservar la que había sido la capital del Tawantisuyo como centro espiritual de esa dilatada región andina. Fue así que el nuevo Seminario llegó a ser por más de 200 años, un núcleo de fecunda irradiación cultural que cubría la región sur de los Andes, con estudiantes y clérigos que provenían no solo de Perú sino también de territorios que hoy pertenecen a Bolivia, Argentina y Paraguay. El archivo del Seminario no cesaba de enriquecerse con numerosas composiciones musicales y con melodías concebidas en función de diversos géneros literarios. Pero los cambios históricos del siglo XIX no solo frenaron tal crecimiento sino que relegaron al olvido todo aquel acervo. Pasaron alrededor de 150 años hasta que el historiador Rubén Vargas Ugarte descubrió en el Seminario, en 1953, un repositorio con más de tres mil folios manuscritos. Otra destacada musicóloga de la Universidad Católica Argentina, la Dra. Carmen García Muñoz, en los años '80 del siglo pasado, fotografió esos manuscritos cusqueños con el fin de analizarlos. Pero también falleció tempranamente y esta documentación quedó archivada en el "Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega" de la UCA. Ya en el siglo XXI, el convenio establecido entre dicho Instituto y la Universidad Sedes Sapientiae de Perú dio lugar a que la Dra. Fernández Calvo junto al equipo de investigadores que actuaba bajo su dirección, llevaran a cabo una ingente labor de transcripción, curaduría e interpretación del nutrido corpus, gracias a la cual se puede, además, comprobar su enorme potencial para continuar

generando renovados estudios. Capítulos de libros, artículos en revistas científicas y libros como *La música dramática en el Seminario San Antonio Abad de Cusco* (2010) dan cuenta de aquellas sólidas y decisivas indagaciones.

Pero la profunda vocación humanista que no le permitía permanecer indiferente ante ninguna manifestación de la cultura, llevó a Diana Fernández Calvo a transitar desde el barroco colonial novohispano hasta las nuevas tecnologías y sus aplicaciones, tanto en la composición musical como en los cambios de paradigmas pedagógicos. Asimismo, se ocupó de la historia de la música argentina - por ejemplo, bajo la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento-, y de cuestiones musicológicas como las que recoge en su libro *Historia de la representación gráfica del sonido en el sistema notacional de occidente (siglos IX a XXI)* (2014). Podríamos continuar recordando un asombroso número de actividades como docente de grado y postgrado, formadora de discípulos, autora de significativos trabajos científicos, organizadora de encuentros académicos –muchas veces, interdisciplinarios-, impulsora de renovadas perspectivas de estudio y de nuevas carreras para canalizar las vocaciones musicales contemporáneas, sin olvidar sus presentaciones en escenarios nacionales e internacionales de conciertos y de puestas en escena de las obras dramático-musicales que había investigado. Además, su humanismo que era un verdadero humanismo cristiano, la llevó a promover y monitorear, personalmente, las actividades musicales de su Facultad destinadas a ofrecer contención a los niños y jóvenes de contextos sociales sumamente vulnerables.

El reconocimiento de los valiosos avances que significaron sus aportes a diversas áreas, desembocó en invitaciones para dictar conferencias, cursos y seminarios en instituciones extranjeras como la Universidad Nacional Autónoma de México (2006, 2010, 2012), la Universidad de Cuenca, Ecuador (2012, 2013), la Universidad Sedes Sapientiae de Perú (2009, 2010) y la Universidad de Artes Orval de Perú (2010), que alternaban con las convocatorias por parte de universidades argentinas: Nacional de Cuyo (2007), Nacional de San Juan (2008) y Austral (2011, 2012). Esta trayectoria profesional imposible de reseñar en forma completa, dio lugar a relevantes distinciones como el Premio Konex en Musicología (2009), la designación como Miembro de número de la Academia Argentina de la Historia (2011), la designación como Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes (2012) y la designación como Miembro correspondiente en la Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro. Cuando nos dejó, el Sr. Rector de nuestra Universidad la esperaba para ofrecerle el cargo de Vicerrectora de la UCA, por el área de Investigación. Se disculpó porque un imprevisto problema de salud no le

permitía asistir a la reunión. Poco después, la terrible noticia nos golpeaba a todos: el corazón de Diana había dejado de latir.

Se me permitirá que cierre esta evocación con algunos apuntes de índole personal. Nos conocimos cuando ambas éramos estudiantes de grado en nuestras respectivas carreras y cantábamos en la *Schola Cantorum*, el coro formado por alumnos de todas las facultades de la UCA. Mucho tiempo después, cuando además de la antigua amistad nos unían responsabilidades institucionales y emprendimientos compartidos, solíamos regresar a aquellos años y soñábamos con un renacimiento de la *Schola*, que llegó a tener alrededor de 60 voces y que a sus actuaciones en los actos universitarios sumó presentaciones en los teatros Colón, Coliseo y Argentino de la Plata. No dudo de que si hubiera estado más tiempo entre nosotros, el empuje de Diana hubiese logrado que los jóvenes de hoy, revestidos con aquellas togas diseñadas por Héctor Basaldúa, volvieran a acompañar la vida de la Universidad. Era una de las muchas ideas que intercambiábamos en nuestros encuentros. En su despacho -luminoso, alegre, bendecido por las imágenes de los niños Jesús cusqueños que tanto amaba-, Diana esperaba sonriente, vital, generosa -le gustaba traer recuerdos de los viajes para sus amigos-, y empezaba a desgranar, imparable, proyectos en ciernes o ya conseguidos. De aquellas reuniones surgieron realizaciones como las tres ediciones de las Jornadas Interdisciplinarias “Palabra y música” (2010, 2012, 2014), celebradas en la UCA, coorganizadas por el Instituto de Investigaciones Musicológicas “Carlos Vega” y el Departamento de Letras, donde se habló de la ópera, la canción culta y la popular, la zarzuela y otras manifestaciones artísticas gestadas por la interrelación de músicos y literatos. En la revista del Instituto están publicadas las intervenciones de las sesiones plenarias (2011, 2013, 2015).

Tampoco faltaba en estos encuentros, el relato de anécdotas que eran un testimonio vivo de su compromiso y su entrega a cada labor que planificaba. Quiero recordar, como ejemplo, un asombroso viaje de Buenos Aires a Cuenca, Ecuador -con camino de montaña y accidentes nocturnos incluidos-, transportando varios instrumentos de música barrocos, entre los que se contaba nada menos que una espineta, además de los pesados ropajes necesarios para representar la comedia *Antíoco y Seleuco*, de Agustín Moreto y Cabaña, una de las obras que investigó en el repositorio del Cusco. Su propósito era que aquella joyita literaria-musical retornara a la escena con las características de su representación en el siglo XVIII y dentro del excepcional entorno colonial que conserva la ciudad ecuatoriana. No hubo inconveniente que se lo impidiera, como ha quedado registrado en una grabación que testimonia el gran valor ilustrativo de aquel mega proyecto sobre una época y su cultura. Pero las cuestiones profesionales dejaban también espacio para lo personal y, entonces, Diana hablaba con

inocultables orgullo y felicidad de la ejemplar familia cristiana que formaban con su marido, el Dr. Iván Marcos Pelicarić, junto a sus siete hijos.

¿Descansaba en algún momento? Sí... aunque a su manera que consistía en cambiar de actividad.... Pero no quiero continuar utilizando los verbos en pasado porque los caminos que ella fue abriendo han quedado como herencia para quienes deseen transitarlos, y como cierre nos convocan estos versos de Fr Luis de León:

Oye Allí otro modo
de no percedera
música que es de todas la primera.

* * *

Sofía M. Carrizo Rueda obtuvo el título de Licenciada en Letras, en la Facultad de Letras de la Universidad Católica Argentina, 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* y recomendación de publicación”. Actualmente, es Profesora Titular Ordinaria de "Teoría y Análisis del Discurso Literario", en la Carrera de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA e Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es autora de tres libros y de más de cien artículos sobre temas de Literatura Española, Literatura Colonial Hispanoamericana y Teoría y Análisis del Discurso Literario. Se ha dedicado, particularmente, al estudio del género “relato de viajes”, a la poesía lírica del Siglo de Oro y a las relaciones de la literatura con la música. Ha sido Directora del Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA y, actualmente, es Directora de la Carrera de Doctorado en Letras de dicha Facultad. Dirige desde 1999, la revista *LETRAS*, perteneciente a la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA.

* * *

*ARTÍCULOS
CON REFERATO*

APROXIMACIÓN A LA FIGURA DE JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX Y SU APORTACIÓN A LA DIDÁCTICA Y PEDAGOGÍA DEL VIOLONCHELO ESPAÑOL

MARTA C. ASENSI CANET - ANA M. BOTELLA NICOLÁS
(Universitat de València, España)

Resumen:

En este artículo se da a conocer la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal (1889-1972), una de las personalidades más importantes de la música española de la primera mitad del s. XX. En la actualidad, no existe información ni documentación relevante acerca de este gran violonchelista español. A través de esta investigación puede conocerse, por primera vez en la historia de la música, la vida y obra del maestro Casaux. Además se saca a la luz su aportación a la didáctica del violonchelo en España y se analiza su sistema psico-anatómico que sin duda marcó un antes y un después en la enseñanza del instrumento.

Palabras clave: Musicología, análisis musical, violonchelo, historia de la música española, didáctica.

APPROACH TO PERSON OF JUAN ANTONIO RUIZ-CASAUX AND THEIR CONTRIBUTION TO THE TEACHING OF SPANISH CELLO

Abstract:

This article discloses the figure of Juan Antonio Ruiz-Casaux and Lopez de Carvajal (1889-1972), one of the most important personalities of the Spanish music of the first half of the s. XX. At present, there is no relevant information or documentation on this great Spanish cellist. Through this research it can be known, for the first time in the history of music, life and work of the master Casaux. In addition it draws his contribution to the teaching of the cello in Spain and psycho-anatomical system that certainly marked a before and after in teaching the instrument is analysed.

Key words: Musicology, musical analysis, cello, history of Spanish music, teaching music.

* * *

Introducción

Este trabajo gira en torno a la figura de Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal (1889-1972)¹, insigne violonchelista gaditano de ascendencia francesa², que merece un reconocimiento por su intensa y extensa labor realizada en España en favor de la música. Cabe destacar su aportación y evolución en la pedagogía del violonchelo y de la enseñanza musical, su implicación como concertista en el desarrollo de la música de cámara y sus composiciones. También su tenacidad en la recuperación del Patrimonio Nacional en lo referente a los Stradivarius del Palacio Real de Madrid, así como su contribución y participación en las actividades y costumbres socio-culturales españolas de la primera mitad del s. XX.

Puede afirmarse que Casaux fue sin duda una de las personalidades más importantes de la historia de la música española en la primera mitad del s. XX. Entre los hechos que lo evidencian puede destacarse: su labor como Jefe de Sección del Patrimonio Nacional en el Palacio Real de Madrid, cargo que le llevó a conocer los instrumentos de Palacio y a encontrar la viola Stradivarius (apodada Ruiz-Casaux) tras dedicar 30 años de su vida a intentar recuperarla, comportando importantes consecuencias-histórico-sociales. También su contribución en la música de cámara consiguiendo que la Agrupación Nacional estuviera financiada por el Ministerio. Y por otro lado, su sistema psico-anatómico y las innovaciones sobre la técnica del violonchelo que instruyó, creando la primera escuela sólida del violonchelo.

El motivo por el que se pretende destacar la figura de Casaux es porque resulta ser un personaje prácticamente desconocido a día de hoy, a pesar de que su labor tuvo una enorme repercusión en España. No es de extrañar que siga en el anonimato dado que la búsqueda y recopilación de información de hace más de cien años no es tarea fácil, lo que lleva a perder el interés por conocer su figura.

Las dificultades encontradas a la hora de ampliar conocimientos sobre este gran violonchelista nos han llevado a recurrir a familiares y personas que convivieron o le conocieron personalmente, ya que apenas existe información sobre él y sus obras. Ha sido su hija Mary Ruiz-Casaux y Bazo quien nos ha abierto las puertas de su casa y facilitado todo tipo de documentos, así como recuerdos intensamente vividos junto a su padre. Afortunadamente Casaux tenía la costumbre de guardar cuidadosamente todo aquello que escribía, de esta manera se han podido consultar todas sus anotaciones, pensamientos, curiosidades, manuscritos y un sinfín de

¹ En adelante Casaux que es como se le conoce.

² El apellido Casaux pertenece a su madre que era gaditana con ascendencia francesa, al dedicarse a la música unió los dos apellidos Ruiz-Casaux.

planteamientos. Por lo tanto, todo lo que se presenta en este trabajo es completamente inédito hasta la fecha.

Vida de Juan Antonio Ruiz-Casaux

Inicios musicales

Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal se dedicó, desde los primeros años de su existencia, a la música. Nació el 23 de diciembre de 1889 en San Fernando (Cádiz) -lugar del destino militar de su padre, Juan Antonio Ruiz y López de Carvajal, Almirante de la Armada-. En 1898 inicia los estudios de violín con Antonio Rabay en Cartagena. En 1899 se examina de los tres primeros cursos de violín y de solfeo en el Conservatorio de San Fernando con calificaciones de sobresaliente y en 1900 de cuarto de violín con las mismas notas. Al mismo tiempo compagina los estudios musicales con los obligatorios en el Instituto de Cádiz, y se prepara para el ingreso en la Academia de la Armada. Según Mary Casaux: “mi padre empezó a estudiar en la Marina siendo un niño. Lo quiso mi abuelo que era almirante, y Jefe del arsenal La Carraca, situado en San Fernando, (Cádiz). Mi abuelo, al que no conocí, al parecer, era un gran músico”³.

Entre 1900 y 1901, el joven Casaux varía su orientación instrumental y elige el violonchelo. Conoce al mecenas y destacado violonchelista gaditano Salvador Viniegra⁴, que tutela sus estudios en la Academia Santa Cecilia de Cádiz, fundada por el propio Viniegra. Casaux se presenta a un certamen literario-musical que se celebraba en Cádiz y consigue el primer premio, decantándose decidida y claramente hacia la música. En casa de Viniegra, conoce al violonchelista polaco Víctor Mirecki⁵, quien descubre inmediatamente el talento musical del joven Casaux y le aconseja que se desplace a Madrid para perfeccionar sus estudios. Cuenta su hija en la entrevista realizada:

“Viniegra, que había sido violonchelista, trabajaba en su casa y allí empezó a dar clases de cello a mi padre. En un momento dado llamó a mi abuelo para decirle que Juan dejara la marina, puesto que, en su opinión, el chico

³ Palabras extraídas de la entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

⁴ Salvador Viniegra y Lasso de la Vega (Cádiz 1862-Madrid 1915). Notable violonchelista e importante mecenas de las artes, especialmente de la música.

⁵ Víctor Alexander Marie Mirecki Larramat. Violonchelista de origen franco-polaco, nacido en la villa de Tarbes (Hautes-Pyrénées, Francia) 1847 y fallecido en Madrid en 1921. Fue profesor de violonchelo en el Real Conservatorio de Música de Madrid.

era un violonchelista nato. Esto sucedía a sus nueve años, luego se vino a Madrid”⁶.

Siguiendo los consejos de Mirecki, Casaux se traslada a Madrid en 1902 y empieza a estudiar violonchelo con el propio maestro polaco. Tan impresionado queda Mirecki ante la extraordinaria calidad musical del alumno, que no solamente consigue que se traslade a la capital, sino que le acoge en su propia casa, considerándolo su alumno predilecto. Antes de su partida a Madrid, a los 13 años, había dado su primer concierto en Cádiz. También estudia solfeo con José Reventós y Truch, cursando al mismo tiempo, armonía y el resto de asignaturas en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, situado en aquellos momentos en el Teatro Real de Madrid.

En 1908 termina los estudios oficiales obteniendo el Premio Extraordinario Bernardel, consistente en un violonchelo donado por el *luthier* parisino León Bernardel. Al tiempo que cumplía con sus estudios daba comienzo a su carrera concertística, fundando ese mismo año junto con Telmo Vela, el *Cuarteto Vela*. Bajo la supervisión de Jesús de Monasterio⁷, con quien estudiaba música de cámara en su cátedra de Madrid, el cuarteto realizó una intensa e importante labor musical, siendo calificada de muy exitosa por los mejores columnistas del momento y melómanos entendidos.

En 1909, la Reina Doña María Cristina y la Infanta Isabel le conceden una beca para perfeccionar sus estudios en París durante un año, recibiendo esta noticia en Portugal, donde se encuentra ofreciendo numerosos conciertos.

Se traslada a París en 1910 y amplía su formación realizando los siguientes estudios: perfeccionamiento del violonchelo y su pedagogía bajo la dirección de A. Cros Saint-Auge y André Hekking; música de cámara del siglo XVIII, con instrumentos originales, con Casadesus; composición con Leo Sachs; especialización en música de cámara con Piere Marsik; estudio teórico y práctico de la construcción y restauración de los instrumentos de arco, basado en las antiguas escuelas italianas, bajo la dirección de León Bernardel. Añade Mary:

⁶ Palabras extraídas de la entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

⁷ Jesús de Monasterio (1836-1903). Es uno de los mayores representantes de la escuela violinística española. Como notable profesor formó a los violinistas más destacados de España de principios del s. XX. En 1887 se creó para él en el Real Conservatorio de Música de Madrid la cátedra de Violín y la de Música de Cámara. A sus clases solamente tenían acceso los alumnos más brillantes. Entre los violonchelistas que pasaron por sus manos en el aula de música de cámara destacan Juan Ruiz-Casaux y Pablo Casals.

“Mi padre fue a estudiar a París becado por la Reina María Cristina. Allí coincidió con Gaspar Cassadó, algo más joven que él. Otros, como Rubinstein y Manuel Quiroga, se alojaban incluso en la misma pensión. Enric Casals, que era un grandísimo músico, trabajó también en París, tengo fotografías de Enric Casals con mi padre. Tenían muy buena amistad”⁸.

Su trayectoria como concertista: música de cámara

Se puede presentar al maestro Casaux, entre sus otras variadas facetas artísticas, como pionero de la música de cámara tanto a nivel nacional como internacional. Fue el precursor de una formación estable denominada *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, subvencionada por el Gobierno Español. Este conjunto camerístico ofreció, durante 15 años, conciertos por toda la geografía europea.

Pero Casaux no solamente se dedicó a promocionar y dar a conocer la música de cámara por doquier sino que, al tiempo, destacaba sobremanera como solista de orquesta. Lo mismo actuaba como concertista al frente de orquestas sinfónicas nacionales e internacionales interpretando conciertos característicos del repertorio violonchelístico, como también lo hacía compartiendo escenario con otros solistas que eran, a su vez, los intérpretes más representativos del panorama instrumental del país y compañeros de Casaux de música de cámara. Como lo eran, en este sentido, Enrique Iniesta (violín) o Enrique Aroca (piano). Juntos interpretaban obras como el *Doble concierto* de Brahms o el *Triple concierto* de Beethoven. La Tabla 1 ejemplifica estos conciertos:

1908-1909	<i>Cuarteto Vela</i> , formación creada por Jesús de Monasterio desde el aula de música de cámara del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.
1910-1911	Durante su estancia en París desarrolla una amplia actividad profesional iniciándola con la obtención de la plaza, por oposición como solista, en la <i>Société des Concerts Schiari</i> con la que trabajó durante varios años ofreciendo conciertos por Francia, Alemania y Bélgica presentando, al mismo tiempo, su especialidad camerística junto a Ch. de Briot, Ritter, Crout y Brun.

⁸ Entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

1912-1914	Se trasladó a Portugal donde obtuvo contratos importantes, manteniendo una intensa labor concertística. Colaboró con notables músicos como Rey Colaço, Forsini y otros. Fundó junto con el musicólogo Moreira de Sa, una Sociedad de Música de Cámara en Oporto, desarrollando un encomiable trabajo con el cuarteto que formaron juntos durante los años 1913-1914, alternando esta actividad con la de solista en Oporto, Lisboa, París y Madrid. Los éxitos obtenidos, -tanto con el cuarteto así como solista llevando a cabo numerosos conciertos en el Salón de Manuel Passos y otros locales-, determinaron la reconocida fama de la que disfrutó y gozó en Portugal. Añade Mary: “Estas tres capitales, París, Lisboa y Madrid, tienen gran importancia en la trayectoria musical de mi padre. En general, los músicos españoles iban tanto a Lisboa, como a París o Madrid” ⁹ .
1915	En 1915 Fernández Arbós le ofreció la plaza de solista en la <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i> , consagrándose como concertista tras el estreno del <i>Don Quijote</i> de R. Strauss en el Teatro Real de Madrid el día 2 de abril de 1916. Interpretó esta famosísima obra que constituirá, a partir de este festejado estreno, la piedra angular de su amplísimo repertorio y de su sensibilidad interpretativa dada la belleza y dificultad de la misma.
1916-1917	<p>Casaux llegó a interpretar el <i>Don Quijote</i> de R. Strauss nada menos que 17 veces en 1916 en ciudades tan distintas como Madrid, Sevilla, San Fernando, Cádiz, Oviedo, Vigo, Zaragoza, Valladolid, San Sebastián, Murcia, Alicante, Valencia, Barcelona, Gerona y particularmente en Madrid¹⁰. Estando acompañado prácticamente, en todas las ocasiones, por la <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i> teniendo como director a Fernández Arbós. Habitualmente Casaux solía interpretar el <i>Quijote</i> con E. Escobar como viola solista, aunque en alguna ocasión lo hizo con M. Montano. En total llegó a interpretarlo 26 veces entre 1916-17, incluso días seguidos (Oviedo y Zaragoza).</p> <p>Constituye el <i>Trio de Cámara</i> o <i>Trio Cubiles</i> en 1916. Casaux (cello), José Cubiles (piano) y Fermín F. Ortiz (violín), con el que realizará varias giras por el norte y levante de España¹¹. Llevando a cabo, a la vez, una gira con el cuarteto que había formado Arbós, Vianna da Mota y Francés.</p>

⁹ Entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

¹⁰ Los conciertos del año 1916 son los días 13, 25, 28 y 30 de abril; 6, 7, 17, 24 y 25 de mayo; 11 de junio, 23 de septiembre, 13 de octubre, 30 de septiembre, 14,18, 21 y 28 de octubre.

¹¹ Los conciertos del año 1917 son los días 9, 10, 12, 13, 16, 19, 22 y 23 de enero; 22 de marzo, 27 y 28 de noviembre.

	Resultó muy interesante y destacable la interpretación que efectuó en San Sebastián con la <i>Orquesta del Gran Casino del Triple concierto</i> de Beethoven, el día 27 de septiembre de 1917, con Bordas y Cubiles.
1918	También interpretó como concertista obras como el <i>Kol Nidrei</i> de M. Bruch, las <i>Variaciones Sinfónicas para violonchelo y orquesta</i> de Boëllmann, o el <i>Concierto en La menor</i> de C. Saint-Saëns, en julio de 1918 ¹² . Se constituye el <i>Cuarteto Arbós</i> ¹³ , formado por Enrique Fernández Arbós (Violín), Julio Francés (Viola), Vianna da Motta (Piano), Casaux (<i>cello</i>), y el <i>Trio Costa-Terán-Casaux</i> . ¹⁴ , Francisco Costa (violín), Tomás Terán (piano) y Casaux (<i>cello</i>), realizando giras por toda España.
1919	Ofrece el <i>Don Quijote</i> , en Lisboa, bajo la dirección de Vianna da Motta y aunque ya había logrado merecida fama, su impresionante interpretación le elevó a lo más alto en el mundo musical ¹⁵ .
1921	Colabora con el <i>Quinteto Madrid</i> compuesto por: Joaquín Turina (piano), Julio Francés (1º violín), Odón González (2º violín), Conrado del Campo (viola) ¹⁶ . Por otro lado, el intento de formar la <i>Sociedad Nacional de Música de Cámara</i> fracasa por motivos ajenos a los interesados.
1923	Realiza varias actuaciones, como solista, con la <i>Ópera di Cámara Ottein-Craibbé</i> ¹⁷ .
1924	Participa con el <i>Cuarteto Wedding</i> .
1925	Actuó con el <i>Cuarteto Zimmer</i> de Bruselas formado por Albert Zimmer (1er violín), Frederic Ghigo (2º violín), Louis Baroen (viola), Jacques Gaillard (violonchelo), y Juan Ruiz-Casaux (violonchelo), interpretando el <i>Quinteto en Do M</i> de F. Schubert para dos chelos ¹⁸ .

¹² Los conciertos del año 1918 son los días 20 y 24 de julio.

¹³ Año 1918: días 25, 26, 27, 28, 30, 31 de enero; 2, 4, 5, 7, 9, 11, 13, 18, 19, 21 y 22 de febrero.

¹⁴ Año 1918: días 5, 11, 12, 16, 20, 24, 25, 27 y 31 de mayo; 2, 3, 4, 5, 6, 15 y 16 de junio.

¹⁵ Concierto realizado el día 18 de mayo de 1919.

¹⁶ El concierto es el día 3 de enero de 1921. El violonchelista habitual del *Quinteto Madrid* es Luis Villa, “al que sustituye Casaux debido a su enfermedad” según explica el programa de concierto.

¹⁷ Los conciertos son los días 17, 21, 23, 24 y 27 de abril de 1923.

¹⁸ El concierto es el día 4 de diciembre de 1925.

	Vuelve a interpretar una vez más el <i>Don Quijote</i> de R. Strauss, con la <i>Orquesta Sinfónica de Madrid</i> , pero en esta insólita ocasión bajo la dirección del propio compositor.
1927	Forma parte del <i>Quinteto de Unión Radio</i> de Madrid con: Julio Francés (violín 1º), José Outumuro (violín 2º), Conrado del Campo (viola), Casaux (chelo) y José Mª Franco (piano) ¹⁹ .
1929	Colabora con el <i>Cuarteto Milanés</i> constituido por: Pedro Meroño (violín 1º), Francisco Cruz (2º violín), John Milanés (viola), Carlos Baena (chelo), con el fin de interpretar quintetos de F. Schubert para dos violonchelos ²⁰ .
1930	Colabora con el <i>Quinteto de Unión Radio</i> ²¹ y con la <i>Agrupación Unión Radio</i> ²² .
1932- 1936	En 1932 Casaux sigue realizando conciertos del <i>Don Quijote</i> de R. Strauss con Monte (viola) y Corvino (violín) ²³ .
	Se presenta el <i>Trío Hispano-Húngaro</i> ²⁴ . Enrique Iniesta (violín), Fernando Ember (piano) y Casaux (<i>cello</i>). A la vez solían ofrecer actuaciones dobles, con el concertista José Mª Franco (pianista), es decir, compartían duetos (<i>cello-piano</i> // <i>violín-piano</i>) con Franco por un lado y por otro lo hacían como concertistas en orquestas sinfónicas, llevando a efecto obras como el <i>Doble concierto</i> de J. Brahms para <i>cello</i> y violín, siendo Casaux e Iniesta únicos intérpretes ²⁵ .
	En 1935 funda el <i>Cuarteto de cuerda</i> con: Conrado del Campo (viola), Juan Ruiz Casaux (violonchelo), Francisco Cruz (violín), John Milanés (violín) ²⁶ .
	Se instituye en Alemania, el <i>Grupo de Música Antigua</i> compuesto por: Juan Ruiz Casaux (<i>cello</i> o <i>viola da Gamba</i>), Karin Maske (<i>violine</i>), Wilhem Maske (<i>violine</i>), Ilse v. Winterfeld (<i>cémbalo</i>) en 1935 ²⁷ .

¹⁹ Concierto realizado el día 10 de octubre de 1927.

²⁰ Concierto realizado el día 27 de abril de 1929.

²¹ Mismos componentes del *Quinteto de Unión Radio* (citados en el año 1927 de esta tabla); pero en esta ocasión con Ignacio M. Tomé como 2º violín. Concierto realizado el día 21 de abril de 1930.

²² Agrupación formada por los mismos componentes del *Quinteto de Unión Radio*, con el añadido del contrabajista Lucio González. Concierto realizado el día 9 junio 1930.

²³ Concierto realizado el 16 de diciembre de 1932.

²⁴ La frecuencia de los conciertos realizados entre 1932-36 fue muy intensa, como ejemplo citaré algunos conciertos realizados en 1933 los días: 7, 19 y 28 de abril, 18, 28 y 30 de octubre, 13 de diciembre, etc.

²⁵ Interpretaciones del *Doble concierto* de Brahms por Casaux e Iniesta fueron los días 15 y 20 de diciembre de 1933 y el día 3 de noviembre de 1934.

²⁶ Concierto realizado el día 18 febrero de 1935.

²⁷ Concierto realizado el día 26 de abril.

<p>1939-1954</p>	<p>En 1939 funda la <i>Agrupación Nacional de Música de Cámara</i>, patrocinada con una subvención oficial que Casaux gestionó y obtuvo. Se trataba de un quinteto con piano que actuaba, entre otros sitios, en la sala del Conservatorio de la calle San Bernardo nº 44 cada quince días los fines de semana. En verano, el gerente les organizaba un mes de conciertos por Europa. Durante algunos años también actuaron en el Palacio Real de Madrid, momento que detallaré más adelante.</p> <p>Casaux, con el tiempo, fue dejando la agrupación por falta de entendimiento entre sus componentes y por carencia de tiempo en 1954. Más tarde fundaría el <i>Quinteto Casaux</i> con otros profesionales tocando en Palacio.</p> <p>En 1945 Casaux e Iniesta ofrecerán el <i>Doble concierto</i> de J. Brahms hasta tres veces pero, en esta ocasión, como miembros de la <i>Agrupación Nacional de Música de Cámara</i>²⁸.</p> <p>Paralelamente siguió realizando giras nacionales e internacionales interpretando el <i>Don Quijote</i> de R. Strauss en diferentes orquestas, ciudades (Barcelona, Lisboa, Madrid y Valencia) e incluso en días seguidos²⁹.</p>
<p>1951</p>	<p>Se funda la Sociedad Española de Música de Cámara. Se trata de una entidad privada constituida por un grupo de amigos, entre ellos Casaux, melómanos muy aficionados a la música de cámara, como socios de la misma. Mary Casaux añade: “La base de esta Sociedad era la <i>Agrupación Nacional</i>, que durante varios años tuvo programación en el teatrillo de San Bernardo 44, con muy buena sonoridad y ahora convertido en la escuela de canto, por lo que se hicieron muchos conciertos de cámara. Estos conciertos estaban apoyados por los infantes S.A.R.³⁰. D. José Eugenio y D. Luis de Borbón, reconocidos melómanos, tíos del actual Rey Don Juan Carlos de Borbón. D. José Eugenio era el Presidente de Honor³¹”.</p>
<p>1958</p>	<p>Continúa realizando conciertos como concertista en orquestas sinfónicas. <i>Concierto en La menor para violonchelo y orquesta op. 129</i> de R. Schumann (26 Mayo 1958) Málaga. Director: Pedro Gutiérrez Lapuente y recitales como solista en cámara.</p>

²⁸ Interpretaciones del *Doble concierto* de Brahms fueron los días 12, 19 y 28 de marzo de 1945.

²⁹ Conciertos realizados los días: 13, 14 y 15 de noviembre de 1941; 10 y 13 de abril, 1 y 8 de mayo de 1944; 15,16 y 17 de noviembre de 1946; 6 de octubre de 1947. Existe un error en el periódico *Hoja del Lunes*, Madrid (8-mayo-1944). Los conciertos realizados en mayo son interpretados por la *Orquesta Nacional de Madrid*, no de Lisboa.

³⁰ Su Alteza Real.

³¹ Entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

Según Javier Suárez³², se conocen grabaciones de Casaux desde el año 1950. Y así dice al respecto: “se tiene constancia de que en 1950 Casaux había grabado varios discos en la empresa Columbia de San Sebastián con cuartetos de Conrado del Campo, Arriaga, de Julio Gómez o Turina, [...] donde fácilmente puede advertirse su estilo interpretativo”. En realidad, no solamente existen grabaciones de música de cámara de Casaux en 1950, sino que las hay desde 1947 por la empresa Columbia como puede verse en los documentos de Casaux que hemos manejado. Además, desde 1940 existen grabaciones de conciertos que se ofrecían por la radio, en diferido.

Las interpretaciones más destacables que ofreció el concertista Casaux fueron, sin duda, las del poema sinfónico *Don Quijote op. 35* de R. Strauss, entre los años 1916-1919, y 1941-1946. Estos conciertos se realizaron con diferentes orquestas³³ por toda la geografía española y por el extranjero, especialmente en Portugal, país que solía frecuentar ofreciendo numerosos recitales. Sin embargo su actuación más celebrada fue la realizada el 9 de marzo de 1925 bajo la dirección del propio R. Strauss, con la *Orquesta Sinfónica de Madrid* en el Teatro Real.

En realidad, Casaux fue un excelente concertista desde su juventud. Lo confirman las numerosas crónicas de prensa -imposible citarlas todas por su cantidad- sobre sus interpretaciones. Son críticas muy positivas donde puede apreciarse el respeto mostrado tanto por parte de la prensa como del público asistente.

A continuación, se muestran tres crónicas de prensa referidas a interpretaciones del *D. Quijote* de R. Strauss. La primera, bajo la batuta de Fernández Arbós, con la *Sinfónica de Madrid* (13-10-1919) en el Teatro Real, publicada en el periódico *ABC* el día 20 de octubre de 1919, firmada por Tristán. La segunda con la *Orquesta Nacional* en Lisboa y el maestro Pérez Casas de director, rubricada por Joaquín Rodrigo en *El pueblo de Madrid*, el 27 de abril de 1944. Y la tercera con la *Orquesta Nacional* y Pérez Casas (1-5-1944) en el Palacio de la Música de Madrid, publicada en el periódico *YA* el 3 de mayo de 1944 y firmada por José María Franco:

(1ª) “El violoncello solista, que tan importante papel juega en el poema de Strauss, tuvo en Ruiz Casaux un intérprete excepcional, estupendo merecedor de los más fervorosos y entusiastas aplausos. Dijo, expresó y sollozó Casaux con pasión extraordinaria, con preciosa sonoridad y con

³² SUÁREZ, A., 2001: 447.

³³ Ejemplo de algunas orquestas en las que Casaux interpretó el *D. Quijote* de R. Strauss: *Orquesta Municipal de Barcelona* (días 13, 14, 15 de noviembre de 1941), *Orquesta Nacional de Madrid* en Lisboa y Madrid (días 10 y 13 de abril, 1 y 8 de mayo de 1944 respectivamente), *Orquesta Municipal de Valencia* (días 15, 16, 17 de noviembre de 1946), entre otras.

afinación impecable. Es todo un artistazo el joven violonchelista, a quien ayer se tributó una ovación tan grande como merecida”³⁴.

(2ª) “[...] entre aplausos de salutación aparece Juan Casaux. Casaux es, sin duda, el violonchelista extranjero más conocido en Portugal; allí ha vivido grandes temporadas, años enteros, y allí ha dejado, como él mismo dice, sus mejores sucursales, grupos enteros de discípulos que no esperan más que su llegada para festejarlo como se merece. A Casaux le ha sido encargada la parte solista del formidable poema de Strauss; nadie con más autoridad que él para esta misión, ya que a Casaux le cupo el honor y el orgullo de estrenarlo en Madrid, bajo la dirección del propio autor. Cuarenta y cinco minutos de música exigen una tensión realmente excesiva, Casaux fue aclamado”³⁵.

(3ª) “[...] el “Quijote” de Strauss, obra que hace muchos años no se oía. Intérprete principal de ella fue el notable violonchelista Juan Ruiz Casaux, que la estrenó con el maestro Arbós en los conciertos de primavera del teatro Real. La seguridad de su técnica permite a Casaux vencer ágilmente las dificultades que llueven sobre Ingenioso Hidalgo, representado en el poema sinfónico por el violoncello solista, y expresar con maestría sus lamentos y endechas amorosas. El público hizo justicia tributando calurosas ovaciones y estentóreos bravos”³⁶.

Casaux también fue solista de la sección de *cellos* de la *Orquesta Sinfónica de Madrid* y de la *Orquesta Nacional de España*, puestos que pronto abandonó para dedicarse a la música de cámara. Según Mary, “con la *Orquesta Sinfónica* mi padre estuvo más tiempo para, así, mantener el contacto con Fernández Arbós haciendo continuamente música de cámara”³⁷. Sin embargo, la *Orquesta Nacional* tuvo que rechazarla por incompatibilidad con la *Agrupación Nacional de Música de Cámara*, ya que ambas formaciones estaban respaldadas por el Ministerio de Cultura. Puede comprobarse la renuncia que Casaux presentó ante la orquesta, fechada el 8 de marzo de 1947.

La creación de un grupo de cámara estable en España resultaba inverosímil, puesto que en esa época no existía ninguna agrupación profesional que se dedicara a la interpretación de este género musical. La creación de una agrupación estable parecía, por esta razón, una auténtica utopía. Igualmente, el trabajo de profesor de conservatorio no estaba suficientemente retribuido, no se consideraba una profesión de porvenir. En

³⁴ TRISTÁN., 1919.

³⁵ RODRIGO, J., 1944.

³⁶ FRANCO, J. M., 1944.

³⁷ Según la entrevista a su hija, Mary Ruiz-Casaux.

definitiva, pretender ser músico profesional en aquellos años podía considerarse una epopeya.

Casaux fue concertista-solista en todas sus facetas: además de las agrupaciones camerísticas que creó, tríos, cuartetos y quintetos fundamentalmente, también actuó en muchísimas ocasiones como solista en recitales de cello-piano (llegó a compartir recitales de cello-piano con más de 26 pianistas diferentes). Incluso como concertista interpretando obras del repertorio emblemático del violonchelo al frente de muchas orquestas sinfónicas. Y además de ello, era capaz de intercalar varias opciones en un mismo concierto. Por un lado, Casaux podía interpretar piezas cortas para violonchelo y piano con obras para Trío-piano (violín, *cello* y piano)³⁸, incluso con cantantes³⁹ u otros intérpretes (piano-violín, piano-viola), a veces como miembros de una misma agrupación de cámara, otras no. Por otro, también era capaz de llevar a cabo dos recitales en un mismo día con los siguientes programas: el primero de ellos realizado a las 17.00 de la tarde interpretando, en la primera parte, dos conciertos para *cello* como el *Kol Nidrei* de M. Bruch y las *Variaciones Sinfónicas para violonchelo y orquesta* de L. Boëllman y, en la segunda, obras para *cello* y piano como la *Romanza* de C. Saint-Saëns y el *Spinnlied* de D. Popper, por ejemplo.

En el segundo recital (presentado a las 9.30 de la noche del mismo día) ofrece el *Concierto para violonchelo y orquesta en La menor* de C. Saint-Saëns, en la primera parte, así como el *Tercer Nocturno* y el *Papillon* de D. Popper para piano y *cello* acompañado al piano por el Sr. F. Cotarelo, en la segunda parte del mismo concierto⁴⁰. Incluso podía interpretar dos obras distintas, para violonchelo, en un mismo concierto, como lo fue en el *Concierto en La menor* de C. Saint-Saëns y el *D. Quijote* de R. Strauss, durante tres días seguidos -13, 14 y 15 de noviembre de 1941- acompañado por la *Orquesta Municipal de Barcelona* dirigida por Enric Casals en el Palacio de la Música de la Ciudad.

La música de cámara para Casaux fue una de las facetas más importantes de su vida. Fue uno de los fundadores de la Sociedad Española de Música de Cámara o Asociación de Amigos de la Música de Cámara, como se llamó primeramente. Como fundador ayudó a instaurar las bases

³⁸ Programa de concierto realizado el 26 de julio 1913 en la Real Academia Filarmónica de Santa Cecilia de Cádiz. Tres partes de concierto: Primera, piezas cortas para cello-piano; Segunda, Trío de F. Mendelsohn para violín, cello y piano (Rivas, Casaux y Gálvez); Tercera, piezas cortas. (de seis piezas cortas que toca Casaux, cinco son de D. Popper).

³⁹ Programa de concierto realizado los días 15 y 19 de febrero de 1929 en el Teatro Juan Bravo (Segovia). Comparten programa alternativamente: Julia Rosa Saroba (Soprano), Juan Ruiz Casaux (chelo), Carmen Saroba (pianista acompañante).

⁴⁰ Concierto realizado el día 24 de julio de 1918 en el Gran Casino de San Sebastián. *Orquesta Sinfónica de Madrid*, dirigida por el maestro Arbós.

de esta asociación privada. Este hecho se puede apreciar en el manuscrito que él mismo escribió con la conformidad de los ilustres socios para que a través de la *Agrupación Nacional* se regulara una continuidad de conciertos camerísticos en dicha Sociedad. De esta manera, se acordaron primeramente cinco condiciones de adhesión, siendo finalmente nueve las bases de la Asociación de Amigos de la Música de Cámara. Algunas de estas bases o condiciones consistían en que la *Agrupación Nacional*, que era el núcleo de esta organización, tenía que cumplir una serie de responsabilidades, entre ellas: 1) realizar una cantidad de conciertos estipulada por dicha Sociedad (18 conciertos por temporada concretamente), 2) que las cuotas individuales fueran de 10 pesetas por concierto, 3) que no coincidieran los conciertos con otros que se hicieran en la ciudad de Madrid, 4) que todos los conciertos se realizaran por la tarde y 5) que fueran dos conciertos mensuales de música de cámara. De esta manera Casaux ayudó a difundir la música de cámara de forma continua, primeramente en la capital y más tarde a nivel nacional e internacional a través de la *Agrupación Nacional de Música de Cámara*.

Otras facetas en la vida de Casaux

Casaux, tuvo una vida musical intensa e inmensamente rica y además de la creación de grupos y múltiples conciertos, demostró ser una persona muy culta en otras materias. Tuvo voluntad y suficiencia intelectual para desarrollar otras facetas, incluso hacerse experto en ellas, algunas relacionadas con la música, otras no. No cabe la menor duda de que su vocación más importante y gran pasión fue la música; Mary Casaux añade: “mi padre era muy despistado y lo era por estar tan abstraído por la música⁴¹”.

No extraña pues que su vida musical repercutiera inevitablemente en su vida personal puesto que ésta estuvo influenciada, en particular, por la familia de los Mirecki. En primer lugar recordaremos que Víctor Mirecki fue su profesor y le acogió en su casa de Madrid considerándole hijo predilecto. Posteriormente no sólo él entraría a formar parte de esta familia casándose con la hija de Víctor, Teresa Mirecki, sino que la hermana de Casaux contraería nupcias con el otro hijo de Mirecki, mientras un hermano de Casaux lo haría con una sobrina de Mirecki. “Imagínate hasta que punto había conexión”⁴², sentencia Mary Casaux.

Teresa Mirecki fue la primera mujer de Casaux, “se divorciaron, indica Mary, por falta de entendimiento consiguiendo, posteriormente, la

⁴¹ Entrevista con su hija Mary Casaux.

⁴² *Ibid.*

anulación del matrimonio”⁴³. Fue entonces, en 1937, cuando pudo casarse con la cantante Julia Bazo-Vivó, quien sería su apoyo incondicional durante el resto de su vida y la madre de su única hija, Mary Ruiz-Casaux y Bazo. Según cuenta ella misma:

“Mi padre era bastante circunspecto con su vida privada, una vida cómoda pero sin ningún tipo de lujos. Mi madre siguió cantando y perfeccionándose con Eladio Chao y Elsa del Campo, hija de Conrado del Campo. Cantaba, especialmente, las obras armonizadas por Casaux sobre temas de Palacio, como son las arias de Giadini sobre poemas de Metastasio. Le seguía siempre en su vida socio-cultural que era tremendamente rica en actividades”⁴⁴.

Un tema anecdótico sobre Casaux, del que se han escrito comentarios al respecto, es la medicina. Si algún amigo le recomendaba un determinado medicamento que iba muy bien para tal dolencia, “él iba a la farmacia, compraba la medicina, tomaba una píldora el resto lo guardaba y no volvía a tomar otra nunca más. Con lo que había en casa un mueble repleto de medicamentos”⁴⁵.

Otra cualidad que destaca Mary de su padre es que “tenía un gran sentido del humor, algo típico de las personas que proceden del sur, de Cádiz concretamente, donde son famosas sus chirigotas”⁴⁶. Queda demostrado lo dicho en una de sus facetas más destacables, la de caricaturista. Se dibujó a sí mismo, a su hija Mary de pequeña, a Gálvez, y un largo etcétera. En todas ellas demuestra ser un dibujante excelente.

Resulta también sorprendente que Casaux fuera vicepresidente de la Sociedad Numismática, de hecho, “para conseguir una valiosa y completa colección de monedas visigóticas, nos aclara Mary, que se guardan en el museo arqueológico, hay que estudiar y conocer mucha historia y no menos geografía”⁴⁷ y a la vez guardar, en su prodigiosa memoria, todos los cuartetos de cuerda del repertorio lo que demuestra su extraordinaria capacidad para memorizar.

Como coleccionista, “lo era de todo aquello que le pudiera interesar. Compró en anticuarios cuadros y monedas, buscaba cosas antiguas”⁴⁸. Lo dice su hija, que todavía conserva todas sus pertenencias, mostrándonos algunos tapices chinos auténticos, un traje chino o mesas chinas con incrustaciones de marfil y madera.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

Tal vez la faceta más importante y que más interesó a Casaux fue la dedicada a la luthería, es decir, a la construcción y restauración de instrumentos de cuerda. Ya desde su significativa formación en París bajo la dirección del prestigioso luthier Bernardel, y más tarde su dedicación exhaustiva a los Stradivarius del Palacio Real, hizo que se convirtiera en un gran conocedor de los instrumentos de arco. En casa de Mary Casaux, pueden encontrarse cantidad de libros buscados por el propio Casaux, de difícil alcance y en diferentes idiomas ya que dominaba perfectamente el francés y portugués, algunos relacionados con la luthería⁴⁹. Otros, como Catálogo del Archivo de música del Palacio Real, (García Marcellán); *Histoire générale de la Musique, depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours* (Fétis); Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de Músicos Españoles, (Saldoni); y colecciones de libros antiguos muy interesantes como Historia General de España, en grandes y voluminosos tomos con tapas decoradas y viñetas coloristas en su interior, así como todo tipo de libros de arte: pintura, escultura, obras en metal, etc, demuestran el tipo de persona que era Casaux.

Su pasión por los instrumentos de arco está íntimamente ligada a sus dos obras fundamentales en el terreno de la musicología fueron: el discurso que pronunció a su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid con el título: La música en la corte de don Carlos IV y su influencia en la vida musical española, Madrid 22 de noviembre de 1959, y la serie de IX artículos, sobre la historia de Los instrumentos de arco, publicados en la revista P. O. M.⁵⁰. En estos artículos, las ilustraciones son obra de Casaux, diseñando exhaustivamente las partes, medidas y materiales de los instrumentos, así como la investigación de las diferentes afinaciones, tesituras, número de cuerdas, historia y técnica de los instrumentos de cuerda.

Por último cabe destacar el artículo sobre La Música de Cámara⁵¹ que publica en la revista Ritmo en noviembre de 1942, donde se exponen

⁴⁹ Por ejemplo: *Ateliers de lutherie, Couesnon & León Bernardel*; "The salabue Stradivari", a history for the famous violin known as "Le messie", W.E.Hill & Sons; *L'art du luthier*, A. Tolbecque; *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*, (Curt Sachs); *Le violon, ses luthiers célèbres et leurs imitateurs*, (George Hart); *Les instruments a archet* (Antoine Vidal); *Les ancêtres du violon, et du violoncelle, les luthiers et les fabricants d'archets*; *The violin-Maker of the Guarneri family (1626-1762), their life and work*, (William E. Hill & Sons); *Dictionnaire des Luthiers, anciens et modernes, critique et documentaire*; *Instrumentenkunde*, (Helmut Schultz); *Zur deutschen Literatur für viola da gamba*, (Alfred Einstein); *Traité general d'instrumentation*, (Henry Berton); *Führer durch die sammlung alter musikinstrumente*, (Julius Schlosser); etc.

⁵⁰ RUIZ-CASAUX, J. A., 1935 y 1936: 4-13.

⁵¹ RUIZ-CASAUX, J. A., 1942: 17-19.

algunos instrumentos antiguos de su colección privada: concretamente un quintón francés y una viola de gamba alemana. Su pasión por los instrumentos antiguos le hizo crear un pequeño museo en su casa incluyendo algunos ejemplares bellísimos cedidos hoy, en su mayor parte, al Museo de instrumentos antiguos de Barcelona.

Dedicación y restauración del quinteto Stradivarius

La segunda parte de la vida de Casaux destaca por su total dedicación y trabajo realizado en la recuperación y restauración del quinteto de Stradivarius de la Real Capilla del Palacio Real de Madrid.

La orquesta de la Real Capilla estaba formada por músicos de la corte y era, a la vez, la sala donde se ensayaba y actuaban. Los instrumentos nunca salían de allí ⁵². Los músicos iban a ensayar sin instrumentos, tomaban los depositados en Palacio y al finalizar el ensayo los dejaban apoyados en la silla de cada intérprete.

En cierta ocasión, Casaux, sustituyó a Víctor Mirecki como maestro solista de violonchelo de la Real Capilla y en ese momento admiró por primera vez los Stradivarius. De tal manera impactó en Casaux este hecho, que decidió quedarse en España y dedicarse obsesivamente a cuidar de ellos:

“Mi padre se quedó en Madrid y se presentó a las oposiciones convocadas para cubrir la cátedra de violonchelo en el Conservatorio de Música de esta ciudad y así, al ganarlas, pudo quedarse cerca de los Stradivarius que había descubierto y admirado cuando sustituyó a Víctor Mirecki como maestro de la Real Capilla”⁵³.

Casaux, que conocía perfectamente los instrumentos de arco, se percató de la situación en que se encontraban los Stradivarius. Por un lado, algunos necesitaban ser restaurados y, por otro, había que recuperar una viola Stradivarius que había sido sustraída por los franceses en 1813, por lo que el cuarteto Stradivarius de Palacio debía convertirse en quinteto.

El quinteto de Stradivarius quedaba formado entonces por: dos violines y un violonchelo (o bajo) de dimensiones menores de lo habitual, todos ellos ornamentados. Además, junto con estos instrumentos, existían también, dos violas, Contralto y Tenor, igualmente ornamentadas, que, con ocasión de la Guerra de la Independencia en 1813, desaparecen en el “equipaje del Rey José”. De ellas, sólo pudo seguirse la pista de la

⁵² Dos violines y dos violonchelos Stradivarius; dos Amati, un contrabajo y un violín, entre otros instrumentos de gran calidad. La persona encargada de custodiarlos era José García Marcellán.

⁵³ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

Contralto, “para cuya recuperación realicé muchos años de activas gestiones en las que puse toda la pasión de mi vida”⁵⁴. Casaux, que siempre había puesto especial empeño en recuperarla, como él mismo cuenta, lo consiguió tras casi treinta años de su vida. Este conjunto ornamentado construido a finales del s. XVII para la Corte Española, se complementaba con un violonchelo de dimensiones ya más normales, adquirido por Carlos III, sin ornamentar. La fecha de su construcción es el año 1700 y fue siempre el instrumento predilecto de Casaux.

En 1922 la Reina madre, María Cristina, le entregó el nombramiento de profesor de la Real Capilla con el fin primordial de introducirle oficialmente en Palacio y de ese modo poder iniciar la restauración de los Stradivarius.

En 1925, Casaux viaja a Londres con el Rey Alfonso XIII para llevar a cabo la reparación del cello mutilado en la casa W. E. Hill de Londres, en ese momento la más prestigiosa. Casaux, que conocía perfectamente la *luthería* y dada su reconocida capacidad artística para el dibujo inició, él mismo, la restauración pictórica de los motivos ornamentales de tan valiosos instrumentos: “mi padre restauró personalmente la ornamentación de los aros con tinta china, ya que habían partes borradas y él las dibujó exactamente igual”⁵⁵, afirma Mary.

Juan Antonio Ruiz-Casaux describe las diferentes ornamentaciones del conjunto de Stradivarius:

“Dos violines, cuyos bordes llevan en el lugar de los filetes ordinarios una greca formada por círculos y rombos de marfil sobre un fondo negro rellenado con mástic de ébano. Sus cabezas y aros están ornamentados con un elegante dibujo de asuntos vegetales, en cuyos centros figuran alternativamente un grifón y un animal canino, todo ello grabado en bajorrelieve y rellenado igualmente con mástic de ébano. Una viola contralto, la recuperada, que tiene sus bordes ornados con la misma greca que los violines, en marfil y mástic de ébano; su cabeza y aros llevan también una bellísima ornamentación, siendo el detalle característico de los aros un ave y una liebre. En este instrumento los dibujos de su cabeza y aros no son incrustados, sino pintados a tinta china sobre el barniz. Una viola tenor con idénticas características de construcción y ornamentación que la anterior. Este instrumento, intermedio entre la viola contralto y el violoncello, era de tan desmedidas dimensiones, que fue definitivamente suprimido al comenzar el siglo XVIII. Un bajo, especie de violoncello, con la misma greca en los bordes que los cuatro instrumentos antes citados y dibujos a tinta china en su cabeza y aros, siendo el motivo de estos últimos un Cupido disparando su flecha contra Capricornio. [...] Un violonchelo de dimensiones ya más normales, adquirido por Carlos III no está provisto de

⁵⁴ RUIZ-CASAUX. J. A., 1959: 20-24.

⁵⁵ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

ornamentaciones como los otros instrumentos. De todas estas ornamentaciones, me complace haber hecho su reproducción, copiada a mano”⁵⁶.

En 1926 Casaux comenzó los contactos para la recuperación de la viola que había salido de España con destino a Francia y apareciendo posteriormente en Londres adquirida, en primer lugar, por el comerciante Bennet, acaudalado coleccionista de avanzada edad, que a pesar de negarse en principio a desprenderse de ella, Casaux la encontró en la casa de Alfred Hill.

En 1933 José García Marcellán fue nombrado conservador del archivo e instrumentos de la Capilla de Palacio y organizador de conciertos. Las relaciones con Casaux empezaron a ser conflictivas así que, éste pasó a un segundo plano.

En 1947 se jubiló Marcellán, y en 1948 Casaux es nombrado Jefe de la sección de música del Patrimonio Nacional y Conservador de los Stradivarius. A partir de ese momento organizó, en un salón de Palacio, los primeros conciertos de música de cámara con regularidad utilizando los Stradivarius.

Casaux tuvo que esperar hasta 1951 para que la casa Hill accediera a desprenderse de la viola Stradivarius. Consigue el acuerdo del Gobierno Español y se traslada a Londres para efectuar la compra y traer la viola junto a sus “hermanos” Stradivarius. “La viola Casaux”, como ha sido apodada por los medios de comunicación, volvió a España el 5 de mayo de 1951 Mary, amplía esta noticia añadiendo:

“Recuerdo haber ido a aquella casa de Alfred Hill a ver la documentación. Varios años después de localizarla mi padre, tomó contacto con la casa Hill, que allí sabían que esa viola pertenecía a la colección de Palacio, por lo que reconocían la preferencia de España como comprador. [...] Las negociaciones en la valoración, que resultaron muy complicadas, se prolongaron durante varios años llegando definitiva y afortunadamente al acuerdo final”.

En 1952 se reanudan, con carácter estable, los conciertos en Palacio con la colección de Stradivarius completa, en una sala especialmente decorada para tan extraordinarios eventos enriquecidos con la adquisición, por sugerencia y gestión de Casaux, de un espléndido piano Bechtein. Para guardar los Stradivarius hizo construir en el Palacio Real una habitación blindada y acondicionada especialmente, una especie de caja fuerte, es decir, “una sala mantenida a determinada temperatura y controlada

⁵⁶ RUIZ-CASAUX. J. A., 1959: 20-22.

humedad, y que a la vez los instrumentos estuvieran a salvo de cualquier contratiempo”⁵⁷.

Consiguió que los conciertos en Palacio se multiplicaran de manera espectacular. Según Mary Casaux: “empezaron a ofrecerse conciertos en Palacio, llegando melómanos de América y de Europa, para escuchar el maravilloso sonido de estos instrumentos. Había lista de invitados”⁵⁸.

Sin embargo, con la designación de un nuevo gerente, Fuertes de Villavicencio, se cancelaron los conciertos y se echó abajo, a pico y pala, la caja fuerte”, la conocida sala blindada destinada a albergar los muy valiosos instrumentos. Desgraciadamente todo dependía de que quien estuviera a cargo de la gerencia del Patrimonio Nacional de los Stradivarius fuera sensible, o no, al arte. Para Casaux: “El cuidado y cariño por los instrumentos musicales es uno de los más bellos signos de sensibilidad, de refinamiento y de clasicismo. ¡Significa un especial cuidado por lo que une espiritualmente la mano y el corazón del hombre!”⁵⁹. Fue entonces, cuando “a partir de aquel momento, mi padre empezó a sentirse mal”⁶⁰ y añade:

“Mi madre y yo fuimos a ver al gerente y le solicitamos que no se hicieran las cosas tal como se estaban llevando a cabo. Actualmente, al parecer, estos instrumentos se guardan en unas urnas supongo que regulando la temperatura y la humedad. Los Stradivarius se utilizan eventualmente y que yo sepa no hay un conservador concreto. Se que hay un musicólogo al que conozco de hace años, con el que no tengo relación alguna, que se llama José Peris situado cercano a los reyes. La verdad es que, en el aspecto de cómo se están cuidando de los Stradivarius en este momento, quiero mantenerme al margen porque es difícil que esa persona sea instrumentista, que esté enamorada de los instrumentos y a la vez sea *luthier*”⁶¹.

En 1960 Casaux se retira de la vida activa profesional a causa de una cruel enfermedad y como consecuencia de ella fallece el 16 de enero de 1972, en su casa de Madrid, tomando el testigo de sus pasiones musicales su única hija Mary Ruiz-Casaux.

Honores

Las distinciones oficiales de que fue objeto son innumerables:

- Fue nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, y tras su discurso de ingreso interpretó una sonata de Brunetti acompañándole, al piano, otro eminente académico, S.A.R. D. José Eugenio de Baviera y Borbón.

⁵⁷ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ RUIZ-CASAUX. J. A., La música en la corte, *op. cit.*: 25-26.

⁶⁰ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

⁶¹ *Ibid.*

- Académico de la Academia Paestum de Italia
- Académico de la Academia San Romualdo
- Miembro correspondiente de la Hispano-Americana
- Caballero de la Orden de Carlos III.
- Caballero de la Legión de Honor francesa.
- Real Orden del Mérito de Italia.
- Oficial de la Espada de Santiago de Portugal.
- Cruz del Mérito Naval.
- Comendador de las Órdenes de Alfonso X el Sabio y del Mérito Civil.
- Comendador de la Orden del Mérito Jalifiano de Marruecos.
- Hijo Predilecto de San Fernando, su lugar de nacimiento.

Por último, ostentaba el título nobiliario de V Marqués de Atalaya Bermeja junto a Vizconde de Carrión y Señor de Algar, por derecho de progenitura:

“Para mí es un orgullo que no se conozca a mi padre como V Marqués de Atalaya Bermeja, vizconde de Carrión y señor de Algar, sino como el maestro Casaux. Todo el mundo lo conocía por el segundo apellido. Casaux pertenece a su madre que era gaditana con ascendencia francesa. Al dedicarse a la música unió los dos apellidos Ruiz-Casaux”⁶².

Su aportación a la didáctica y la pedagogía del violonchelo en España

Paralelamente a su amplia actividad profesional, Juan Ruiz-Casaux ejerció como profesor de violonchelo durante cuarenta y dos años, es decir, sobrevivió a varias generaciones de cellistas. Reconocido como un excepcional pedagogo, fue capaz de transmitir y compartir su técnica anatómica, su ortodoxia, su musicalidad y sus composiciones escritas para el instrumento.

El profesor

En 1911 mientras se encontraba dando conciertos entre París, Portugal y Madrid, el Gobierno Argentino le ofreció una plaza de profesor de violonchelo en la ciudad de Córdoba, ofrecimiento que declinó. En los años siguientes, entre 1912 y 1914, gozó de reconocida fama en Portugal como gran violonchelista y tuvo contratos importantes. Por lo que en 1919 fue contratado para tocar el *Don Quijote* en Lisboa y dada su magnífica interpretación, la dirección del Conservatorio de Lisboa, en nombre del gobierno portugués, le ofreció la cátedra de virtuosismo de violonchelo por méritos propios, sin oposición. Tampoco en esta ocasión aceptó el trabajo.

⁶² Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

El maestro Casaux ya había decidido opositar a la Cátedra de violonchelo en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, vacante en ese momento, siendo nombrado profesor el 12 de abril de 1920. Ganó la cátedra por unanimidad, sucediendo a su maestro Víctor Mirecki, ocupándola hasta su jubilación en 1960. Después la dirección del Conservatorio le pidió que se quedara un par de años más, hasta que se convocaran, de nuevo, las oposiciones, continuando con su excelente labor en la formación de violonchelistas en la Escuela Madrileña. En 1962, Ricardo Vivó, toma posesión de la cátedra en sustitución del maestro. D. Juan, como suele llamarle su alumno Vicente Espinosa, “se jubiló, y Vivó, Correa y Arizcuren opositaron a cátedra ganándola merecidamente Vivó”⁶³. Mary añade al respecto: “Ricardo Vivó, era hermano de mi madre, fue muy buen cellista, estudió con mi padre toda su carrera y fue solista de la Orquesta Nacional durante bastantes años, posteriormente, el tío Ricardo, sucedió en la cátedra, a mi padre”⁶⁴.

El 27 de mayo de 1945, se celebró el 25º aniversario de la toma de posesión de la cátedra del maestro Casaux. Para ello se organizó un insólito acontecimiento en el Ateneo de Madrid en el que 24 violonchelistas, los cuales habían sido discípulos suyos, estrenaron la obra *Dos piezas caballerescas*, para orquesta de violonchelos, de Joaquín Rodrigo, compuesta y dedicada a Casaux por el maestro Rodrigo para ser interpretadas en tan emotivo acontecimiento. Asimismo y a partir de estos años fue requerido, habitualmente, para presidir numerosos tribunales de oposición tanto en centros docentes, como en bandas y orquestas importantes de España. Fue exquisitamente crítico con los opositores, con los concursantes y con el sistema.

En el ámbito docente, “Víctor Mirecki, fue un referente para mi padre en todos los aspectos”⁶⁵, dice Mary. Técnicamente fue autodidacta aunque, en parte, influyeran en él sus profesores en París. Casaux fue formándose con el tiempo, incluso él mismo se especializó en su propia técnica “anatómica”, es decir, la forma más natural de tocar, incluso ha dejado escritos sobre esta pedagogía como desarrollaré en el apartado siguiente: “Yo, cuenta Mary, he asistido en muchas ocasiones a las clases de mi padre que eran expresión de la máxima naturalidad en cada uno de sus movimientos según la anatomía de cada persona”⁶⁶.

Según la información que hemos manejado, trabajar la técnica del instrumento era algo que no todos los profesores de violonchelo de la época fueron capaces de enseñar o transmitir y Casaux sabía perfectamente la

⁶³ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

⁶⁴ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

manera de conseguirlo. Cassadó, uno de los grandes del violonchelo en esos momentos, era uno de ellos y a pesar de ser totalmente diferente a Casaux en su forma de ser, compartían una singular y fantástica amistad. De hecho, Cassadó se refería a Casaux como su “hermano mayor”.

Entre sus diferencias se pueden destacar estas: Casaux, insistía mucho en trabajar la técnica con los alumnos y lo hacía desde las escalas, estudios y obras. Decía que “sin técnica no se puede hacer música. Era muy estricto en la técnica y se ceñía mucho a la partitura explicando sus criterios técnicos musicales”⁶⁷. Cassadó, por el contrario, no trabajaba la técnica, le interesaba la línea musical y lo hacía a través de las obras del repertorio. Entendía que los movimientos físicos debían ser espontáneos y naturales. Evidentemente no todos los alumnos podían seguir su ritmo. Pero ambos tenían en común “una gran elasticidad y fortaleza en las manos, lo que evidentemente les facilitaba el trabajo y la agilidad”⁶⁸. Lo dice Mary que les conocía muy bien debido a la fraternal amistad que les unía. Así como en el tema de los cambios de posición de la mano izquierda, “tenían la agilidad de soltar, en un momento dado, la posición y pasar a la otra sin que se note absolutamente nada, sin quedarse estático”⁶⁹. El vibrato era completamente innato, el de Casaux era “más tranquilo”, el de Cassadó “más nervioso”⁷⁰, afirma Mary.

En el terreno musical Casaux cuidaba mucho la ortodoxia. En este aspecto era del estilo de Pierre Fournier, es decir, si partes del respeto absoluto al compositor y estudias a fondo la obra, posteriormente tendrás la libertad de adentrarte en la innovación, decía Casaux. “Mi padre, añade Mary, lo dijo en muchas ocasiones: hay que buscar información para que luego, tú, puedas elegir libremente con arreglo a tu propia personalidad”⁷¹.

Otro aspecto a señalar, es el tema de las cuerdas. Casaux utilizó, durante toda su vida, cuerdas de tripa en el violonchelo, al igual que todos los chelistas de la época y la escuela francesa del momento. En las postrimerías de su vida Casaux llegó a utilizar cuerdas metálicas, primero fue la cuerda La y más tarde la cuerda Re que según dice Espinosa, “las cuerdas que solían utilizarse eran las Pirastro”⁷². Las cuerdas restantes, es decir la tercera y cuarta (cuerdas Sol y Do respectivamente) siguió utilizándolas entorchadas en el violonchelo.

Casaux, además del chelo, tocaba la *viola d'amore*, la *viola da braccio* y la *viola da gamba*, con su respectivo arco de gamba. “Mi padre, confirma

⁶⁷ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

⁶⁸ Entrevista con Mary Ruiz-Casaux.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

Mary, estaba enamorado de la viola de gamba, aunque las conocía y tocaba todas perfectamente”⁷³.

Por otro lado, algo que le preocupó mucho y a lo que se dedicó en cuerpo y alma fue, la música de cámara. Sin duda alguna, la persona que le ilustró y de quien aprendió más sobre esta materia fue de Fernández Arbós, (director de la orquesta Sinfónica de Madrid, debutando bajo su dirección con el Quijote de Strauss y con quien hacía continuamente música de cámara). Evidentemente esta cualidad la aplicaría en las clases de violonchelo siendo de carácter obligatorio, en la programación del conservatorio, el trabajo y perfeccionamiento de obras camerísticas del repertorio de violonchelo. Así pues, en términos musicales “insistía mucho en que no hay que pensar solamente en cómo empezar la frase, sino también en cómo terminarla”⁷⁴. En el tema de tocar la obra escuchando a otros intérpretes Casaux decía: “cuando se está actuando junto a otra persona, mi integración es total con esa persona que está tocando conmigo. Luego, cuando me toca a mí cantar, pido el mismo respeto y libertad al otro”⁷⁵.

Entre los aspectos que singularizaban a Casaux, hay que destacar su carácter afable y su generosidad rayana al quijotismo en el sentido más amplio de la palabra, ya que daba clases de violonchelo en su propia casa y, además, de forma gratuita como afirma su hija: “a algunos alumnos, fuera del conservatorio, los llevaba a casa y no les cobraba. Él pensaba que tenía la vida resuelta de otra manera. Mi padre funcionaba así”⁷⁶. Ángel González Quiñones, otro alumno destacado de Casaux, nos cuenta:

“A partir de sexto curso yo iba a su casa en lugar de ir al Conservatorio y nunca le pagué ni un duro, recuerdo que vivía en la calle Menorca. Un día mi madre le llevó una tarta y algo alterado le dijo: “¿y esto a qué viene?”. Y a mí me echó una bronca tremenda. Algunos profesores, cobraban las clases “a domicilio”, Casaux no, y no sólo fue a mí, fue alguno más”⁷⁷.

Igualmente Vicente Espinosa, refiere lo siguiente al respecto:

“Casaux era muy generoso y a la vez un caballero, no quería recibir nada por sus clases, era muy desinteresado y cariñoso. Encima, al final de la clase, me invitaba a merendar café con leche y galletas”.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Entrevista con Ángel González Quiñones.

Queda claro que Casaux era un maestro diferente, como muy bien lo define Ángel González Quiñones:

“Casaux era un hombre cordial, amable y respetuoso al tiempo que exigente. Era muy diferente al profesorado de la época puesto que además del Conservatorio, los otros profesores tocaban en orquestas ya que los sueldos eran miserables. Él era un personaje aparte, diferente, nunca se integró en la profesión. [...] Era un hombre inquieto, escribía, coleccionaba cosas, investigaba... era un personaje culto, es decir una especie de ‘bicho raro’ para la época”.

Sus alumnos coinciden absolutamente al asegurar que a Casaux se le tenía un gran respeto. Era serio y muy exigente en clase, al tiempo que cariñoso y afable fuera de ella. En definitiva, Casaux fue un hombre muy especial.

Programación y plan de estudios de violonchelo.

Casaux acostumbraba a tomar nota de todo aquello que consideraba de interés, por lo que nos ha dejado importantes manuscritos y extensas anotaciones, escritas a máquina, sobre la programación que él utilizaba y su defensa y concepto sobre el sistema psico-anatómico, que se detallará más adelante.

Existen dos programaciones, escritas y conservadas por el propio Casaux, en las que se puede observar cuál era el sistema y repertorio utilizado por nuestros antecesores de la primera mitad siglo XX. El manuscrito *Programación Oficial de Violonchelo* está escrito con exquisita y bella caligrafía en distintos colores. Esta programación es concisa pero clara y en ella se observa que el sistema de estudio en aquellos momentos, consistía en superar ocho cursos de violonchelo, de esta manera:

1er Año

Escalas mayores y menores hasta las de cuatro sostenidos y cuatro bemoles, ambos inclusive.

Estudios de arco suelto en negras, corches y semicorcheas en todas las cuerdas en las cinco primeras posiciones.

Método de Lee, hasta la p. 48.

2º Año

Trinos – mordentes – grupetos y escalas cromáticas.

Método de Lee, de la p. 48 a la p. 68.

Los 20 estudios de Lee.

Escalas desde cuatro sostenidos y cuatro bemoles en adelante.

3er Año

Escalas y estudios de doble cuerda y en las posiciones del pulgar.

Doce estudios de Dotzauer.

- Primer trío de Romberg.
- 4º Año
- Método de Lee, de la p. 72 a la p. 85.
 - Segundo trío de Romberg.
 - Estudios 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 15, 16, 17, 19 de Dotzauer.
 - Ídem 1º, 2º y 3º de Merk (op. 35).
- 5º Año
- Estudios de staccato, arpeggios y octavas.
 - Ídem números 20 y 22 de Dotzauer.
 - Piezas fáciles de Lee (1ª serie).
 - Andante del 2º concierto de Romberg.
 - Repentización de música manuscrita.
- 6º Año
- Escalas en armónicos naturales y artificiales.
 - Método de Duport.
 - Doce primeros estudios de Franchomme.
 - Ejercicios de transporte.
 - Concertino de Romberg.
- 7º Año
- Repaso general de todas las escalas incluso las de posiciones del capotasto y armónicos.
 - Estudios de Kreutzer.
 - Seis caprichos de Franchomme (1ª serie).
 - Segundo concierto de Romberg - (1er tiempo) *Allegro moderato*.
 - Alguna sonata de Bach.
- 8º Año
- Seis caprichos de Franchomme (2ª serie)
 - Conciertos 4º y 9º de Romberg.
 - Estudios y composiciones de Servais, Stiarry, Popper, Davidoff y Bach.
 - Conciertos de Saint-Saëns y Lalo.
 - Parte de violoncello de los tríos de Beethoven, Mendelssohn, Mozart, Haydn y Chopin.

Según Quiñones, “en aquella época⁷⁸ se podían superar los ocho cursos de carrera sin tener que estudiar el número de asignaturas complementarias que se requieren actualmente [...]”⁷⁹. “Hasta sexto curso era grado medio y superior hasta octavo” [...] “realmente fue Casaux quien creó el programa del Conservatorio hasta el año 1966”⁸⁰. Esta programación tiene la particularidad, de utilizar a partir de tercer curso de violonchelo obras camerísticas, pero no refiriéndose a sonatas con piano del repertorio, sino a los Tríos de B. Romberg que él mismo arregló para dos chelos”. Al igual que las obras camerísticas que utiliza en octavo curso, hacen referencia

⁷⁸ Se refiere a 1947.

⁷⁹ Entrevista con Ángel González Quiñones.

⁸⁰ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero

únicamente a las partes de violonchelo, los Tríos de L.v. Beethoven, F. Mendelssohn, W. A. Mozart, J. Haydn y F. Chopin, imprescindibles con piano.

También son destacables los ejercicios de repentización de música manuscrita que señala en quinto curso, y los de transporte en sexto como ejercicios básicos en dicha enseñanza y es que, “los ejercicios de transporte se realizaban para conocer los cambios de clave pensando en el músico de teatro o de ópera”⁸¹. Algunas partituras utilizadas en el teatro o en la ópera solían ser manuscritas, ya que era difícil obtener partituras editadas en tiendas de música no como sucede actualmente.

En segundo lugar y escrito a máquina, el maestro Casaux desarrolla un *Plan de estudios para la enseñanza del violonchelo* mucho más extenso y detallado. Está dividido en tres grados: elemental, profesional y superior, y cada grado se compone de tres cursos de violonchelo. Cabe destacar el apartado dedicado a la viola de gamba: *obras para el estudio de la viola da gamba*. Al parecer, el plan de estudios, era a nivel personal, el que Casaux creía que debía ser el adecuado. Una vez más proporciona conocimientos inéditos de la época, de manera tan específica, que se consigue obtener una aproximación real y directa de todo su sistema pedagógico y con él, su escuela de violonchelo español.

Según Casaux, en el primer curso de violonchelo, la mano izquierda recorre el diapasón desde la media posición hasta la sexta del libro de S. Lee, (según el plan de estudios); se trabajan también escalas mayores y menores hasta cuatro sostenidos y cuatro bemoles, (según la programación), además de las articulaciones de arco. Solamente en el último curso (octavo) o último grado (el superior) de la carrera, abandona los ejercicios técnicos detallados para citar únicamente los Estudios o Caprichos. “Casaux llevaba muy bien el plan de estudios de manera muy gradual, desarrollando y aprendiendo, paso a paso, la técnica que es fundamental”⁸². No es de extrañar pues, que en el segundo curso de elemental de violonchelo, se estudiara la posición del pulgar. Hay que pensar que estudiar un instrumento en esta época era algo serio y profesional. El sistema de estudio está pensado para dominar rápidamente el instrumento y de manera muy disciplinada.

Casaux expone los ejercicios de pulgar claramente: escalas para el estudio del *demanché*⁸³ (se refiere a la posición de pulgar); estudio en posición del pulgar fija; estudio del cambio de posición del pulgar; estudio del cambio de posición del mango y pulgar. Todos ellos mediante los

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Entrevista con Ángel González Quiñones.

⁸³ El término *demanché* como expone Casaux en el *Plan de Estudios* no es correcto ya que en todos los manuscritos de su técnica psico-anatómica se dirige a la posición de pulgar como posición de *demangé*.

métodos de S. Lee y los Estudios⁸⁴ diarios de Fr. *Grützmacher*. Más adelante, las escalas de octavas, es decir, posiciones complejas del pulgar, se dominarán en segundo curso de profesional, así como las terceras y sextas de doble cuerda, que también suponen gran dificultad.

No menos importantes son los golpes de arco, especialmente los dirigidos al grado elemental y profesional, que resultan de sumo interés ya que están muy bien distribuidos y adaptados a los diferentes niveles programados. (Cambios de cuerda, dinámicas, articulaciones, acentos, ataques, golpes de arco, *martelé*, *staccato*, *spiccato*, etc.). Y, por último, el trabajo a primera vista, que al igual que la programación se trabajará a partir de primer curso de profesional.

En ambas programaciones, hay que destacar la importancia que el maestro Casaux hace del uso de la técnica. Los estudios de J. F. F. Dotzauer, D. Popper, J-L. Duport, o los conciertos de B. Romberg, además de escalas y ejercicios técnicos específicos predominan mucho. Los 40 estudios de D. Popper⁸⁵ “eran su caballo de batalla”⁸⁶. Para él, “si los tocabas bien, podías destacar en la vida musical”⁸⁷. También trabajaba los difíciles estudios o caprichos de A. Piatti, A. Francomme, Fr. Grützmacher, o A-F. Servais y es que Casaux, se adelantó a lo que actualmente es la escuela moderna del violonchelo.

En cuanto a las obras de B. Romberg⁸⁸ es evidente que Casaux les tenía verdadera devoción. *Los Tríos* los arregló para dos violonchelos, al igual que el *Concertino Romberg-Casaux*, así como todos sus conciertos que los trabajaba e inculcaba en clase. Estas son obras muy técnicas y académicas.

En cuanto al repertorio, el plan de estudios puntualiza tres apartados: en primer lugar, las sonatas, secuenciadas por dificultades. Las sonatas de estilo barroco se trabajarán en los primeros cursos, (segundo y tercero de elemental y primero de profesional), como son las de Breval, Handel, Vandani, Pasqualini, Veracini, Berteau, Cervetto, etc. A partir de segundo curso de profesional hasta el último de superior, se trabajarán sonatas de periodos más avanzados, especialmente el romántico, desde L.v. Beethoven (sonatas desde la nº 1 hasta la nº 5), F. Mendelssohn (nº 2), J. Brahms, op. 38, E. Grieg, etc, hasta la sonata de Z. Kodaly en el último curso del plan de estudios.

En segundo lugar, hace referencia a las variaciones: secuenciadas a partir de segundo curso de profesional hasta el final, (G. F. Handel, L.v. Beethoven, W. A. Mozart, L. Boëllmann, P. I. Tchaikovski o J. Klengel).

⁸⁴ Haciendo referencia a los Ejercicios diarios de Grutzmacher (1973) en vez de Estudios que nombra Casaux en su plan de estudios.

⁸⁵ POPPER, D., 1982.

⁸⁶ Entrevista con Ángel González Quiñones.

⁸⁷ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

⁸⁸ RUIZ-CASAUX, J. A., 1932.

Y, por último, Casaux señala todos los conciertos que cita, aconseja y distribuye eficaz y gradualmente por cursos. Hay que matizar que los conciertos de los últimos cursos del plan de estudios, son de mayor envergadura respecto a la programación, (algunas de estas obras son los conciertos de J. Haydn en Re M, R. Schumann o A. Dvorak entre otros). Esto puede deberse a que el plan de estudios perdura un año más y a que la programación es un poco escueta. Además, según el testimonio de quienes han trabajado con Casaux, en el aula se interpretaban dichas obras. De hecho Espinosa cuenta: “Casaux era muy aficionado a los Conciertos de L. Boccherini y algunas de las obras que más le gustaban eran, la sonata de R. Strauss y el concierto de R. Schumann”⁸⁹.

Otra particularidad del repertorio, es que no se trabajaban las *Suites* de J. S. Bach en clase. Según Quiñones, “no tocábamos las *Suites* porque, él decía: hay que entenderlas, para lo cual hay que tener más formación”⁹⁰, de hecho no aparecen en la Programación Oficial de Casaux. En cambio, en el plan de estudios aparecen ordenadas, únicamente desde la primera hasta la quinta suite, de las Seis que nos dedicó Bach al violonchelo. ¿Esto significa que las *Suites* de Bach no se trabajaban? Hay que recordar que el plan de estudios está muy detallado, pero creado a título personal de Casaux, aunque basado en su larga experiencia.

Siguiendo con el repertorio de violonchelo, hay que volver a señalar que en esta época en España era muy complicado conseguir obras editadas, Casaux nos prestaba algunas. De hecho, durante la estancia que el maestro estuvo en París, Portugal, u otras ciudades fuera de España, recopiló muchas partituras entre ellas los Caprichos de A. Piatti que son endiablados.

En cuanto a los exámenes eran públicos, se realizaban en una clase o en el salón de actos del Conservatorio, situado entonces en la calle San Bernardo, núm. 44, hoy escuela oficial de canto, y las obras que se interpretaban eran las trabajadas en el curso, las cuales se elegían en relación al nivel del alumno. En los exámenes según Espinosa: “tenías que interpretar un estudio y una obra, o dos estudios diferentes, no obstante si querías optar a premio tocabas un concierto y una sonata, o dos conciertos de diferentes estilos”⁹¹. El número de movimientos de las obras seleccionadas dependía de la duración o dificultad de las mismas. Casaux solía decir: “toque usted lo que quiera pero tóquelo bien”⁹².

Lo cierto es que Casaux se volcó mucho en la técnica y en la interpretación con el fin de formar violonchelistas sólidos.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Entrevista con Ángel González Quiñones.

⁹¹ Entrevista con Vicente Espinosa Carrero.

⁹² *Ibid.*

El sistema psico-anatómico.

Casaux, defendía un sistema psico-anatómico, creado con el fin de conseguir la más natural y perfecta técnica en la interpretación musical. Como excelente calígrafo y buen dibujante que era, expone los detalles anatómicos mediante escritos y dibujos para conseguir, con ello, un mejor entendimiento de su técnica anatómica en la que tanto basaba su trabajo. Dice Casaux:

“Dada mi especialidad exclusivamente en la enseñanza del violonchelo, creo de interés y utilidad dar un ligero bosquejo de mi sistema de enseñanza psico-anatómico. [...] Éste se basa en el descubrimiento y desarrollo de los músculos que posee el organismo humano en estado desconocido para la sensibilidad cerebral por no haber tenido, durante el transcurso de su crecimiento, motivo alguno que produjera la aparición y desarrollo de dichos músculos, con lo cual contaría desde el principio con los elementos físicos activos para adquirir el dominio de la técnica”⁹³.

Para conseguir un mejor entendimiento del sistema psico-anatómico se ha considerado dividirlo en cinco apartados con el fin de unir todos los pensamientos anatómicos de Casaux e intentar destacar los aspectos más importantes de su técnica psico-anatómica, señalando los puntos que son importantes:

- Pedagogía.
- Teorías pedagógicas.
- Posición del cuerpo.
- Técnica del arco.
- Mano izquierda.

Pedagogía.

En las programaciones de Casaux expuestas anteriormente, se entiende que un sistema pedagógico es aquel que señala progresivamente las dificultades al alumno, consiguiendo el buen entendimiento y rendimiento de éste, a la vez que resultados satisfactorios. Por otro lado esta cadena pedagógica no podrá cumplir los objetivos marcados, si solamente se alimenta de métodos apropiados, ya que es necesaria la ayuda del profesor. Añade Casaux:

⁹³ Casaux, sistema psico-anatómico.

“La mayor parte de los métodos están llenos de largas explicaciones teóricas, que suplen el acometido por el profesor, y esto es un error porque no se puede pretender que el joven alumno emprenda solo, sin la presencia de un profesor, un estudio tan difícil. Un método deberá contener una serie de estudios dispuestos en orden de progresiva dificultad del principio hasta el desarrollo técnico”⁹⁴.

Así pues, el papel del profesor hacia el alumno deberá ser además de necesario, ejemplar. Según Casaux, los aspectos fundamentales para constituirse en un buen profesor son los siguientes: tener un perfecto conocimiento del sistema psico-anatómico, ser un perfecto instrumentista para poder dar ejemplo y exigir al alumno cualquier pieza técnica y musical; tener conocimiento de la armonía y tocar el piano para poder acompañar a primera vista música de repertorio; tener cultura general suficiente; estar dotado de paciencia, experiencia en la enseñanza y conocer cuánto se enseña en escuelas extranjeras; conocer a fondo cuanto dejaron publicado los grandes violinistas o violonchelistas; tener talento comunicativo, dulzura y firmeza de carácter; entre otros.

Teorías pedagógicas.

La buena utilización de la técnica, consiste en el buen uso de ella, para ello es necesario conocer los movimientos del cuerpo, consiguiendo así movimientos naturales, precisos, controlados y de esta manera alcanzar el dominio cerebral y físico. La mala utilización de los músculos produce, por un lado, problemas en los valores rítmicos y, por otro, un sonido pobre y limitado. Esto es debido a la atrofia que se produce en los músculos por la mala utilización de ellos, y para ello, es de imperiosa necesidad conseguir su flexibilidad. Quien consiga soltura y agilidad en lo posible, “obtendrá una ejecución más espontánea nítida y elegante, podrá resistir el estudio constante sin cansarse y tocar bien hasta edad avanzada”⁹⁵.

Posición del cuerpo.

Casaux explica en sus apuntes la evolución de la posición del violonchelista respecto a sus antepasados, es decir, hace referencia a la posición del violonchelo sujetado entre las piernas sin la pica o el punzón, señalando lo incómoda que resultaba. Respecto a la posición moderna, Casaux explica detalladamente la posición del violonchelista de tal manera, que determina las distancias exactas entre la silla-instrumento-ejecutante: “teniendo un violonchelo de 75 cm. y una silla normal de 47 cm. de altura,

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

el espigón debe tener 30 cm de la punta a los aros⁹⁶. También determina la altura a la que tiene que estar el clavijero respecto del hombro y cabeza del intérprete. Añade: “la clavija del Do, cuarta cuerda, que coincida con la oreja izquierda del alumno y a una distancia de unos dos centímetros⁹⁷”. Hay una contradicción en la colocación de las piernas pero gracias a uno de sus bellos dibujos se aprecia, perfectamente, cual es la posición correcta, o sea, el pie derecho hacia delante y el izquierdo hacia atrás.

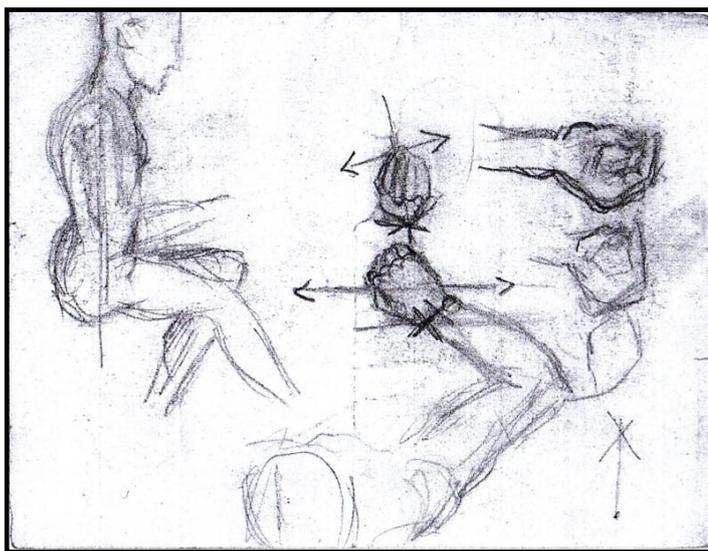


Figura 1: Posición de las piernas. Apartado 5A del sistema psico-anatómico de Casaux.

Al colocar la pierna derecha más avanzada que la izquierda, la posición del torso también tiene que estar avanzado del lado derecho, según Casaux, para favorecer la función del arco, con una pequeña inclinación hacia la izquierda, de forma que la posición de las cuerdas debe conservar la mayor altura y el centro recaer en la tercera cuerda, es decir cuerda de Sol. Una colocación demasiado oblicua, dificultaría desde la mano izquierda hasta la dirección de las cuerdas. La posición de los brazos, codos y muñecas se aprecia en los siguientes apartados.

Técnica del arco.

La posición de los dedos de la mano derecha, según el criterio de Casaux, es el siguiente: el dedo pulgar no debe estar ni demasiado cerrado

96 *Ibíd.*

97 *Ibíd.*

ni aun menos estar violentado en sentido contrario; el dedo índice plegado sobre la vara, o sea, formando un ángulo en la primera articulación, consiguiendo que sujete el arco bien a la cuerda; el anular, dice Casaux, ocupa el puesto que le corresponde, entendiéndose que es sobre el aro metálico de la nuez que cubre las salidas de cerdas del arco; por último, el meñique debe estar apoyado próximo al extremo inferior de la nuez. Por lo que insiste en que debe evitarse el contacto de los dedos con las cerdas.

De nuevo utiliza dibujos, para mejor entendimiento de la posición correcta de la mano derecha (fig. 1). La conducción del arco de forma más nítida (fig. 2 a) y los cambios de cuerda en los que se observan los diferentes ángulos: A - paralela al puente, B - término medio, C - perpendicular al diapasón, convenientes todos ellos, para conseguir la pureza de emisión adecuada (tal y como se aprecia en la fig. 3):

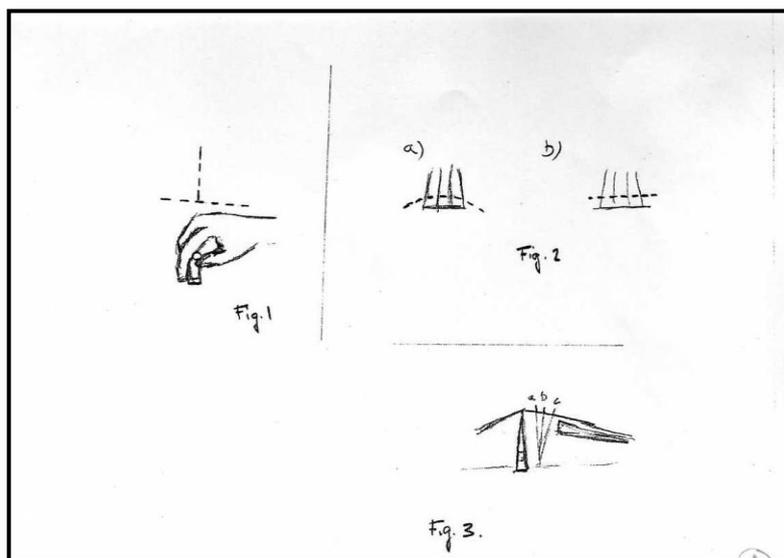


Figura 2: 1, posición del arco. 2, conducción y dirección del arco y 3, diferentes ángulos; punto de contacto. Apartado 2C del sistema psico-anatómico de Casaux.

También considera que hay que separar bien los codos del cuerpo: cuidando siempre que los brazos equilibren su peso; evitando una excesiva presión; manteniendo con firmeza, pero con absoluta elasticidad, los dedos y brazos e igualando el ataque arco arriba.

Algunos de los consejos que cita son:

- Persígase antes dominar el peso del arco que buscar sonoridad, pues esta vendrá sin dificultad tras el natural desarrollo expuesto.

- Estúdiense bien el movimiento de los dedos y muñeca que debe enlazar los cambios de arco en sus extremos.
- Estudiar cambios de cuerda en el talón.
- El cansancio del brazo y muñeca derechos obedece en muchos casos a la falta de técnica de la mano izquierda.
- El cambio de cuerda del grave agudo conviene hacerlo con alguna energía, casi percusión.
- Háganse diariamente ejercicios de sonido tenidos con todo el arco.
- Háganse diariamente ejercicios de sonido, escalas normales y cromáticas bajo minutaje.

Mano izquierda.

En este último apartado de la teoría psico-anatómica de Casaux, explica la correcta posición de la mano izquierda. En la primera posición, dice: “el índice debería ocupar un lugar a 7 cm aproximadamente de la cejilla y el meñique a unos 17 cm”⁹⁸. Respecto a las primeras posiciones con el pulgar detrás del mango, refiriéndose solamente de primera a cuarta posición, hace alusión a la cuarta posición como referencia para el mejor entendimiento de su correcta colocación. De esta manera, poder diferenciar la posición de la mano izquierda con el pulgar detrás del mango de las posiciones agudas, en las que el meñique es sustituido por el anular, haciendo referencia a la poca utilidad que tiene el meñique en posición *demangé* (posición con pulgar). Describe a la vez las particularidades de la mano izquierda, haciendo referencia a la fortaleza de esta: “existe el defecto de cargar la mano hacia los dedos 1º y 2º, con lo que se alejan demasiado los 3º y 4º, y éstos se atrofian por faltarles el apoyo de la mano, la posición de aplomo y la solidez que les corresponde”⁹⁹.

De la misma manea ocurre con el pulgar: “que sirve de apoyo y dirección al fino y delicado funcionamiento de los cuatro dedos trifalángicos”¹⁰⁰. Una mala colocación del pulgar impide equilibrio, articulación y precisión, a la vez que estabilidad y dominio muscular de la mano izquierda sobre el diapasón. Además Casaux de nuevo aconseja: “evitar la tendencia a apoyar sobre la cuerda hacia afuera del diapasón y que la muñeca siempre debe de estar por debajo del ángulo metacarpiano”¹⁰¹.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

Conclusiones

Con esta investigación se ha significado la personalidad y las cualidades de Juan Antonio Ruiz-Casaux y López de Carvajal en el ámbito musical español. Para ello, se ha partido del pasado, concretamente de la primera mitad del s. XX, recorriendo la trayectoria personal y musical de la vida del maestro Casaux. Su magnitud le ha encumbrado a pertenecer al destacado grupo de “las tres ces” del violonchelo español del momento: Casals – Casaux – Cassadó.

Casaux también fue un cuartetista excepcional. Hizo una labor muy importante en este terreno, y ha sido reconocida su gran aportación a la música de cámara en España.

Por otro lado, también se ha descubierto su dedicación incansable a la *luthería*, especialmente a la restauración, cuidado y recopilación de los cinco Stradivarius del Palacio Real, como ejemplo de sensibilidad y tenacidad en un ser tan excepcional como fue Casaux.

Debido a que ha conservado infinidad de manuscritos, se ha podido conocer de primera mano, el programa oficial del conservatorio superior de Madrid (durante los años de cátedra) realizado e ideado por él mismo, consiguiendo un acercamiento total del planteamiento de la escuela violonchelística del momento.

El análisis de su sistema psico-anatómico, extraordinario para esta época, demuestra la visión tan avanzada que tenía Casaux sobre la técnica del violonchelo. Lo que hace plantear lo imprescindible que es el poder dominar la técnica y lo que se ha evolucionado desde entonces. Además en estos planteamientos anatómicos el maestro Casaux también ha hecho hincapié en la importancia que tiene la docencia y los requisitos necesarios para ejercerla, haciéndonos reflexionar de nuevo sobre la responsabilidad y seriedad que debe adoptar el profesor hacia el alumno.

En cuanto a sus otras facetas, las que han seguido enriqueciendo su vida, como son la musicología, los dibujos (en caricaturas), el coleccionismo o el ser vicepresidente de la sociedad numismática, demuestran lo artista y culto que llegó a ser Casaux, al tiempo que revelan las enseñanzas que inculcó tanto a sus alumnos como a todos los que le rodearon. Su personalidad polifacética es un ejemplo humano de que hay que amar, además de la música, a cuanto nos rodea y nos gusta en la vida. Muestra de ello son las innumerables distinciones oficiales que recibió en vida, así como el presente trabajo que es un homenaje a lo que fue y lo que nos ha transmitido a través de su bella historia, la música y el violonchelo.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- FRANCO, Jose María
1944, 3 mayo, *Periódico Ya*. Madrid.
- GRUTZMACHER, Fiedrich
1973 *Daily Studes Opus 67 for cello solo*. New York City:
International Music Company.
- POPPER, David
1982 *High School of cello playing 40 Studes, op. 73*. New York:
IMC.
- RODRIGO, Joaquín
1944, 27 abril, *Periódico El Pueblo*. Madrid.
- RUIZ-CASAUX, Juan Antonio
1932 *B. Romberg 3 Concertinos para violoncello con
acompañamiento de un segundo violoncello. Reducción y
revisión de los Tríos Op. 38 por Juan R. Casaux*. Madrid: Lit.
Díez y Carrasco.
- 1935, noviembre. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, p. 4.
- 1935, noviembre “Los instrumentos de arco. Sus orígenes”, *Revista
P.O.M.*, pp. 10-12.
- 1935, diciembre. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, enero. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, febrero. “Los instrumentos de arco”, *Revista. P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, marzo. “Los instrumentos de arco”, *Rev. P.O.M.*, pp. 10-11.
- 1936, abril. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, mayo. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 12-13.
- 1936, junio. “Los instrumentos de arco *Revista P.O.M.*, pp. 10-11.
- 1936, julio. “Los instrumentos de arco”, *Revista P.O.M.*, pp. 10-11.

1942 “La música de cámara”, Revista Ritmo, pp. 17-19.

1959 La música en la corte de Don Carlos IV y su influencia en la vida musical española. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

SUÁREZ, Javier

2001 Juan Ruiz-Casaux, en VV. AA., *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, tomo 9, Madrid: ICCMU, pp. 475-477.

TRISTÁN

1919, 20 octubre, *Periódico ABC*. Madrid.

* * *

MARTA CLARA ASENSI CANET. Doctora por la Universitat de València. Título Profesional de Violonchelo en el Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia. Título Superior de Violonchelo y Título Superior de Música de Cámara en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Estudios en el Conservatorio Regional de Boulogne (Paris) y Post-grado en el Real Conservatorio Superior de La Haya (Holanda). Violonchelo barroco en la Universidad de Salamanca. Premio de música española “Andrés Segovia”. Máster de Estética y Creatividad Musical, Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A). Ha sido miembro de importantes orquestas españolas y europeas. Actualmente es profesora de violonchelo del Conservatorio Superior de Música “Oscar Esplá” de Alicante.

ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS. Doctora en Pedagogía por la Universitat de València. Profesora contratada doctora del Departamento de Didáctica de la Expresión musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València. Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo (España). Maestra en Educación Musical y Título profesional de piano. Profesora de música por oposición y en excedencia del cuerpo de profesores de enseñanza secundaria. Miembro de la Comisión de Coordinación Académica de Posgrado del Máster de Profesor/a de Enseñanza Secundaria y del Máster en Investigación en Didácticas Específicas. Conferenciante invitada en el curso Ópera Oberta “El Liceo en la Universidad”, desde la temporada 2008/2009. Es directora del Aula de Música del Vicerrectorado de Cultura e Igualdad de la UVEG.

* * *

SERGEY PROKOFIEV EN LA UNIÓN SOVIÉTICA. UNA REVISIÓN HISTORIOGRÁFICA Y MUSICOLÓGICA

MARTÍN BAÑA
(Universidad de Buenos Aires - CONICET, Argentina)

Resumen

La historiografía dedicada a Sergey Prokofiev tendió a considerarlo como un dócil compositor que durante su carrera soviética rindió culto al régimen estalinista, cercenando así su libertad creativa. Los actuales estudios han revertido sustancialmente esta imagen y han profundizado la interpretación de su obra, sobre todo a partir del acceso a fuentes antes restringidas. Sin embargo, estos análisis tendieron a centrarse más en los rasgos artísticos que personales sin hacer hincapié en los notables vínculos que Prokofiev estableció a través de su música con los diferentes planos de la vida social. Este artículo tiene como objetivo hacer un balance crítico de los estudios dedicados al compositor para luego exponer una serie hipótesis de trabajo que permitan seguir revisando la imagen de Prokofiev y, así, la de la sociedad soviética bajo Stalin.

Palabras Clave: Sergey Prokofiev – Unión Soviética – Estalinismo – Historiografía - *intelligentsia*

SERGEI PROKOFIEV IN THE SOVIET UNION. A MUSICOLOGICAL AND HISTORIOGRAPHICAL REVIEW

Abstract

The studies about Sergey Prokofiev tended to regard him as a docile composer who, during his soviet career, worshiped the Stalinist regime and limited in this way his creative freedom. Current studies have substantially reversed this image and have deepened the interpretation of his work, especially since access to previously inaccessible sources. However, this type of analysis tended to focus more on personal features than artistic ones without stressing the remarkable links that Prokofiev established through his music with different levels of social life. This article aims to make a critical assessment of the studies dedicated to the composer and then to present a set of working hypotheses that will allow a further revision of Prokofiev's image and, as well, of Soviet society under Stalin.

Key words: Sergey Prokofiev – Soviet Union – Stalinism – Historiography – *intelligentsi*

Introducción

Los estudios dedicados a la obra de Sergey Prokofiev (1891-1953) ayudaron a consolidar una imagen en donde solía presentárselo como un dócil compositor que sucumbió, a lo largo de su carrera, ante la línea del Partido Comunista de la Unión Soviética. De este modo, el abandono de su residencia en París y su retorno definitivo a la URSS en 1936 fue evaluado como una decisión de notable ingenuidad política ya que se dirigía a un territorio en donde su actividad compositiva iba a ser, si bien respetada, permanentemente corregida y censurada. Prokofiev no tendría más opción que estar obligado a rendir culto al régimen estalinista, convirtiéndose en un “gran artista que servía a Stalin como un perro”.¹ Al mismo tiempo, la sociedad en la cual el compositor creaba su obra se mostraba como un ambiente hostil y totalitario que cercenaba su libertad creativa y limitaba notablemente su campo de acción.

Las investigaciones actuales han revisado parcialmente este perfil, sobre todo a partir de la apertura de archivos que, antes de la caída de la Unión Soviética, permanecieron en su gran mayoría inaccesibles. Así, los autores hoy pueden sostener, por ejemplo, que Prokofiev nunca quiso regresar a la URSS de modo definitivo sino que lo que buscaba era cambiar su centro de operaciones: Moscú reemplazaría a París, pero él seguiría viajando todo el tiempo. Su objetivo era convertirse en una estrella del régimen soviético que pudiera mantener, sin embargo, una proyección internacional. Si bien es sugerente y amplía el panorama, este tipo de análisis tiende todavía a centrarse más en las motivaciones artísticas y deja de lado otras causas que también tuvieron un peso también significativo en la vida de Prokofiev, como las personales o las políticas. Más aún, esta explicación se concentra mayormente en su costado musical, sin hacer hincapié en los notables vínculos que Prokofiev estableció a través de su música con los diferentes planos de la vida social y cultural.

En este sentido, este artículo se plantea como una exploración y tiene como objetivo central hacer un balance crítico de los estudios dedicados a la vida y la obra del compositor durante su estadía en la URSS para luego exponer una serie hipótesis de investigación que permitan seguir revisando la obra de Prokofiev y, sobre todo, la cultura y el desarrollo del campo musical de la sociedad soviética bajo Stalin. La apertura de archivos y la publicación de fuentes inéditas del compositor luego de la caída de la URSS (la mayoría en idioma ruso) ha sido en este sentido una valiosa ayuda para revisar la imagen tradicional de Prokofiev en particular y de la sociedad soviética en general. La tendencia del compositor a trabajar con temáticas ajenas a lo estrictamente musical (religiosas, históricas, políticas,

¹ TARUSKIN, R., 2009: 270.

etc.) y su concepción del arte como un “camino privilegiado de representación”² nos lleva a sostener la hipótesis de que había en Prokofiev una intención que excedía el mero lenguaje formal y el servicio acrítico a la estética oficial soviética, con lo que no sólo su obra puede ser reevaluada y resignificada sino también el campo musical, cultural y social de la Unión Soviética bajo el estalinismo. A su vez, este posicionamiento posibilitará una reevaluación respecto de la significativa presencia del legado de Prokofiev observada durante el proceso de desestalinización llevado a cabo durante las décadas de 1950 y 1960 en los esfuerzos por recomponer la tradición diezmada de la *intelligentsia* rusa.

En la primera parte del trabajo hacemos un breve repaso de la vida y obra de Prokofiev desde la Revolución de 1917 y hasta su regreso a la URSS en 1936, dando cuenta del modo en el cual el compositor fue madurando lentamente la idea del retorno y especificando su lugar respecto de sus colegas rusos en el extranjero ya que Prokofiev, a diferencia de aquellos, nunca se consideró un exiliado. En la segunda parte, discutimos las distintas posiciones sostenidas en la historiografía respecto de los motivos que llevaron a Prokofiev a asentarse definitivamente en la URSS y, si bien se presentan las nuevas interpretaciones, proponemos también algunas impugnaciones. En la tercera parte nos concentramos en los años soviéticos del compositor a partir del relevamiento y discusión de los avances historiográficos, tanto en los campos de la historiografía política y cultural como en los estudios musicológicos dedicados específicamente a Prokofiev. El doble enfoque elegido aquí tiene que ver con el objeto de estudio, ya no puede entenderse la obra de Prokofiev sin hacer referencia al régimen estalinista como, al mismo tiempo, el estudio de la obra del compositor resulta fundamental para iluminar algunos aspectos claves de la sociedad soviética de esos años. Finalmente, concluiremos nuestro trabajo con una serie de interrogantes e hipótesis de trabajo surgidos a partir tanto del relevamiento de las fuentes disponibles como de la revisión historiográfica esperando que pueda convertirse en un aporte significativo para la realización de las futuras investigaciones al respecto.

Un ciudadano soviético por el mundo: Prokofiev en EE.UU. y Europa (1918-1936)

Como muchos otros compositores y artistas Sergey Prokofiev abandonó a la URSS poco después de consumada la Revolución de octubre aunque, a

² Véase PROKOFIEV, S. 1961: 214-215. “Put’sovietskoy muzyki” [“El rumbo de la música soviética”] fue publicado originalmente en *Izvestia* el 16 de noviembre de 1934.

diferencia de la mayoría de ellos, no lo hizo por razones políticas sino más bien artísticas y profesionales.³ Habiendo concluido sus estudios en el conservatorio se lanzó a un extenso tour por Occidente. Su primer destino fue Estados Unidos de América, al que llegó vía San Francisco y donde actuó principalmente en las ciudades de Chicago y Nueva York.⁴ Allí no solo brindó conciertos como pianista sino que también intentó suerte como compositor, estrenando obras como la ópera *El amor de las tres naranjas* en 1921. Sin embargo, luego de considerar que sus conciertos y que sus composiciones no eran lo suficientemente apreciadas, tanto por el público como por la crítica, se dirigió hacia Europa. Este viaje no significó una despedida definitiva de los Estados Unidos ya que, al menos hasta 1923, iba a combinar actuaciones en ambos lugares. Su casamiento con la cantante española Lina Codina (1897-1989) en 1923, sin embargo, inclinó la balanza hacia la instalación definitiva en París ese mismo año, ciudad que se convirtió desde entonces en su base de operaciones para las diferentes giras que realizaría por todo el continente en calidad de concertista.⁵

En la capital francesa Prokofiev conoció a Sergey Diaghiliev (1872-1929) y ese encuentro resultó decisivo ya que a través del famoso empresario teatral pudo componer diversas músicas para ballet (como *El Bufón* en 1921, *El paso de acero* en 1925 y *El hijo pródigo* en 1929) y comenzar a establecerse como un compositor reconocido dentro de Europa. Al mismo tiempo, durante su estadía europea Prokofiev siguió componiendo otras obras instrumentales tales como su *Sinfonía N° 2* (1925) o el *Concierto para piano N° 3* (1921). A pesar de su trabajo constante, la suerte de sus obras fue dispar ya que en Francia Prokofiev debió competir con Igor Stravinsky. Éste último era considerado como el compositor ruso por excelencia por esos años y el estilo desarrollado por Prokofiev estaba lejos del modernismo expresado por aquél, tan aclamado por las audiencias parisinas. Este dato no es menor ya que, de acuerdo al propio Stravinsky, la

³ Por citar los casos más notorios: Sergey Rachmaninov (1873-1943) dejó Rusia en 1917 para asentarse en EEUU; Igor Stravinsky (1882-1971) se fue del país durante la Primera guerra mundial y luego de su período parisino se asentó en Estados Unidos; Nikolay Medtner (1880-1951) se alejó en 1924 para radicarse en Londres; Sergey Lyapunov (1859-1924) se instaló en París en 1923; Arthur Lourié (1892-1966) se afincó también en París luego de no poder regresar de una visita oficial a Berlín en 1921; Alexander Glazunov (1865-1936) abandonó la URSS en 1928 y se instaló también en la capital francesa.

⁴ Véase el excelente y muy completo libro de David Nice que aborda el período previo a la radicación definitiva en la URSS de Prokofiev, en base al archivo del compositor vinculado a ese período que hoy se encuentra en Londres. NICE, D., 2003.

⁵ MAES, F., 2006: 293.

posición subordinada de Prokofiev habría ejercido luego una importante influencia en el momento en que el compositor barajase la posibilidad de un regreso definitivo a la URSS.

Debemos destacar que, a pesar de vivir fuera de la Unión Soviética desde casi el inicio de la Revolución de 1917 y a diferencia de muchos de sus colegas (como el propio Stravinsky, Sergey Rachmaninov o Nikolay Medtner por sólo nombrar los casos más notorios), Prokofiev nunca se identificó como un exiliado o como un renegado de su patria. Al contrario, cuando componía en su mente convivían tanto el público europeo y norteamericano como el soviético⁶ y, a pesar de renovar periódicamente su *certificat d'identité* francés, contaba también con un pasaporte soviético, de modo tal que su ciudadanía soviética nunca fue puesta en duda. A su vez, la consideración que se tenía de Prokofiev tanto en los círculos artísticos como en las esferas políticas de la URSS no estaba asociada a la idea de un emigrado -como sucedía con otros artistas- sino más bien a la de un “representante cultural” soviético en el extranjero. Vsevolod Meyerhold (1874-1940), quien por entonces era un destacado director teatral, se refería a Prokofiev como “nuestra posta de avanzada musical en el Oeste”.⁷ Por su parte, Anatoly Lunacharsky (1875-1933) sostenía en 1926 que “para realizar todo su potencial, Prokofiev debe retornar a nosotros”.⁸ Incluso ya en 1918 el Comisario para la Educación y las Artes del gobierno soviético le decía a Prokofiev lo siguiente: “Usted es revolucionario en la música, nosotros en la vida. Necesitamos trabajar juntos”.⁹ Más aún, en 1930 el Cónsul general de la URSS podía enviarle una carta al compositor exigiéndole que “como ciudadano soviético” debía rechazar un artículo publicado en *L’Echo* de París en donde se incluía a Prokofiev dentro de una lista de emigrados rusos que vivían y trabajaban en Francia.¹⁰ Si a pesar de la distancia Prokofiev todavía se consideraba política y musicalmente soviético, en la URSS no parecía haber demasiada oposición a esta idea, más bien todo lo contrario.

Así, desde muy temprano, el nuevo estado soviético insistió en la idea del retorno de Prokofiev a la URSS, cuestionando incluso la idea de “retorno” ya que, al menos política y espiritualmente, Prokofiev nunca había abandonado a la URSS. A través de invitaciones oficiales, ayudas económicas, representaciones de sus composiciones y comisiones para componer diferentes obras el gobierno fue estimulando y preparando su regreso físico. La vuelta definitiva del compositor a su tierra se fue gestando lentamente, a través de tres visitas que Prokofiev realizó durante

⁶ Idem, p. 274.

⁷ Citado en ROBINSON, H., 1988: 240.

⁸ Citado en PROKOFIEV, S., 1961: 649.

⁹ PROKOFIEV, S., 1961: 161.

¹⁰ Citado en MORRISON, S., 2009: 12.

la década que va desde 1927 hasta 1936. La primera la realizó por una invitación directa del gobierno soviético entre el 19 de enero y el 23 de marzo de 1927. La misma invitación incluía también a los compositores Igor Stravinsky y a Aleksandr Borovsky (1889-1968), pero Prokofiev fue el único que aceptó. En esta primera visita el compositor llevó a cabo algunos conciertos con la Orquesta Filarmónica en Leningrado y con la *Persimfans* en Moscú.¹¹ También tuvo la oportunidad de asistir a la representación de su ópera *El amor de las tres naranjas*, con la cual quedó bastante conforme.¹² A su vuelta a París, como balance de su viaje, Prokofiev tuvo en claro dos cosas: por un lado, que sus obras habían gozado de una amplia aceptación y, por el otro, que el gobierno que lo había invitado aumentaba gradualmente sus rasgos represivos.¹³

Prokofiev realizó una segunda gira dos años más tarde, entre el 20 de octubre y 18 de noviembre de 1929. El balance de este viaje arrojó nuevamente un resultado agrisado ya que su gran apuesta, la representación del ballet *El paso de acero*, fue criticada por la Asociación de Músicos Proletarios (RAPM, de acuerdo a su sigla en ruso) y finalmente no pudo subir a escena. La desilusión fue doble ya que no sólo se trataba del cuestionamiento de una composición suya sino también porque era una obra en la que había intentado desarrollar una temática “soviética”.¹⁴ No obstante, otras composiciones fueron ejecutadas -como la ópera *El ángel de fuego* y el *Concierto para violín N° 1*- y, a pesar del rechazo de su ballet, Prokofiev dejó la URSS sintiendo que este segundo viaje lo había “fortalecido”.¹⁵

Entre fines de noviembre y principios de diciembre de 1932 Prokofiev realizó su tercera y última excursión a la URSS. Ciertamente, el contexto había cambiado respecto de las visitas anteriores: las organizaciones con orientaciones iconoclastas y proletarias como la RAPM habían sido desmanteladas en abril de 1932 y habían sido inmediatamente reemplazadas por otras agrupaciones más orgánicas, como la Unión de

¹¹ *Persimfans* es el acrónimo en ruso para *Pervy Simfonichesky Ansambl' bez Dirzhiora* [Primer Ensemble Sinfónico sin Director]. Se trataba de una orquesta sinfónica que ejecutaba las obras sin la presencia de un director, imbuida del espíritu colectivista y experimental de los primeros años de la Revolución rusa. Se disolvió en 1932.

¹² MORRISON, S., 2009: 10.

¹³ Como lo testimonia el conocimiento que tenía del arresto de varios familiares suyos. Véase NICE, D., 2003: 251-252.

¹⁴ *El paso de acero* fue un ballet que tenía una fuerte impronta industrializadora dentro de su contenido. La impugnación provino desde el planteo de que al vivir en el extranjero Prokofiev no podía retratar una verdadera fábrica soviética y por lo tanto, el ballet representaba fábricas “capitalistas”.

¹⁵ Véase MORRISON, S., 2009: 13.

Compositores Soviéticos, que respondían sin ambigüedades a las directivas del Partido.¹⁶ Sin tener enfrente a la hostil RAPM, Prokofiev sentía que estaba ahora en mejores condiciones para ejercer una mayor influencia en la vida musical soviética, incrementando de a poco su autoridad y su liderazgo. Una exitosa serie de conciertos de sus obras -que fueron muy bien recibidos por el público, los músicos y la crítica en general- y un refuerzo dentro del plan de reclutamiento estatal (que el gobierno había colocado en las manos de Levon Atovmyan (1901-1973), antiguo administrador de teatros y que desde 1940 sería el encargado de la sección financiera de la Unión de Compositores Soviéticos) confirmaron en Prokofiev la idea de abandonar París y de preparar un retorno definitivo a Moscú.

Por estos años los encargos estatales se hicieron más frecuentes. Por ejemplo, en 1932 se le comisionó la composición de la música para el filme *El teniente kizhe*, basado en la novela de Iury Tinianov (1894-1943), publicada en 1927. Si bien Prokofiev compuso casi la totalidad de la música en Francia, los contactos con la URSS se intensificaron de manera notable durante esos años: en 1933, por ejemplo, el compositor fue confirmado como profesor consulto en el conservatorio de Moscú, cargo que mantendría hasta 1937. Los intercambios que le demandaba la composición de la música para la película y sus actividades académicas lo obligaron a retornar varias veces a Moscú donde pasaría, por ejemplo, once semanas en 1934. Durante esa visita se hizo tiempo para encontrarse con Maxim Gorky (1868-1936), quien en ese momento era la figura más importante de la literatura soviética y a quien Prokofiev esperaba emular para el campo de la música. Mientras tanto, el compositor seguía desarrollando elementos que le permitieran fortalecer su presencia dentro de la escena musical soviética. Un ejemplo de ello es la publicación del artículo “El camino de la música soviética” en el periódico *Izvestia* en 1934 donde Prokofiev se sumergía sin ambigüedades en los asuntos políticos y culturales de la URSS.¹⁷ Allí sostenía que

“Antes que nada, es necesario componer una gran música en la que tanto la forma como el contenido sean acordes a la grandeza de la época: tal música

¹⁶ Entre las instituciones clausuradas se encontraban también la RAPP (Asociación Rusa de Escritores Proletarios) y la *Proletkul't* (Organizaciones Educativas y Culturales Proletarias), de clara orientación proletaria. La primera fue reemplazada por la Unión de Escritores Soviéticos y la segunda directamente no fue sustituida por ninguna otra organización.

¹⁷ PROKOFIEV, S., 1961: 214-215.

debe, antes que nada, conducirnos al camino de un mayor desarrollo de la forma musical y mostrarle al mundo nuestro auténtico rostro”¹⁸

Prokofiev proponía allí el desarrollo de un nuevo estilo que él mismo llamó “serio-sencillo” y que iba a derivar en una “nueva simplicidad”.¹⁹ Algunas de estas cuestiones luego iban a ser desarrolladas, por ejemplo, en otro artículo de su época del regreso como “La nueva sinfonía soviética”, publicado en la revista *Sovetskoe iskusstvo* en octubre de 1936, y donde también exponía su visión renovada respecto de la música sinfónica del nuevo régimen soviético.²⁰ De esta manera, el regreso definitivo estaba más cerca que nunca y parecía inevitable. La vuelta se produjo finalmente durante el año 1936.

El regreso a la URSS (1936)

Prokofiev regresó definitivamente a la Unión Soviética en 1936, en un contexto en donde los rasgos represivos y autoritarios del gobierno estalinista comenzaban a reforzarse profundamente a partir del lanzamiento del Gran Terror, es decir, el inicio de las grandes purgas y los procesos que terminaron con la vida de cientos de miles de miembros del Partido comunista, además de otros militantes políticos, agentes de las fuerzas armadas, *kulaki* y minorías nacionales.²¹ Ante esta evidencia, los investigadores se han preguntado legítimamente sobre los motivos del regreso de Prokofiev a la URSS, en una coyuntura claramente desfavorable para la creación artística y bien distinta a su experiencia europea. Las sucesivas respuestas han generado una amplia discusión en la historiografía y todavía hoy no parece haber un acuerdo definitivo. Este no es un tema menor, puesto que en función de los motivos argumentados se derivaron también los análisis respecto del desempeño del compositor durante el resto de su vida.

Una respuesta que demostró ser tan poderosa como duradera provino de uno de sus contemporáneos y colega, Igor Stravinsky. En su versión, este compositor prefirió subestimar políticamente a Prokofiev y dar una imagen que vinculaba el regreso al interés material y a la ignorancia política. Stravinsky, rival musical de Prokofiev durante la etapa europea, sostuvo que el regreso del compositor a la URSS se debió a una particular

¹⁸ Idem: 214.

¹⁹ Idem: 215.

²⁰ PROKOFIEV, S., 1961: 220-222. “Novaya sovetskaya sinfoniya” [“La nueva sinfonía soviética”] fue publicado originalmente en *Sovetskoe iskusstvo* el 29 de octubre de 1936.

²¹ Al respecto puede consultarse la excelente obra de GETTY, J. A. y NAUMOV, O., 1999.

combinación de factores estéticos y políticos. Por un lado, su constante fracaso en Europa y la consecuente búsqueda de un reconocimiento artístico y monetario lejos de allí; por el otro, su ingenuidad política. Stravinsky escribía que el retorno de Prokofiev

“Fue un sacrificio a la perra deidad de la fama y no otra cosa. Por diversos motivos no había tenido éxito ni en Estados Unidos ni en Europa, mientras que su visita a Rusia fue un triunfo. [Además] era políticamente ingenuo y no sacó ningún provecho del ejemplo de su buen amigo Miaskovsky. Regresó a Rusia y cuando finalmente comprendió cual era su situación allí, ya era demasiado tarde”.²²

De este modo, para Stravinsky no quedaban dudas de que a Prokofiev sólo le interesaba el éxito comercial, más allá de cualquier otra contemplación posible. Si bien algunos musicólogos como Harlow Robinson prefirieron adoptar versiones cercanas al esencialismo romantizado de la nacionalidad al rescatar la “mentalidad rusa” de Prokofiev como motivo principal para el regreso -también esbozada por Stravinsky-²³ la versión del compositor de *Petrushka* parece haber perdurado en el tiempo y sigue siendo aceptada todavía sin mucha distancia crítica por diversos musicólogos como Francis Maes²⁴ o Richard Taruskin.²⁵ Para ellos también los motivos del regreso de Prokofiev deben atribuirse al fracaso artístico de sus obras en Estados Unidos y en Europa.²⁶ Incluso el compositor Alfred Schnittke, ya bien entrados los tiempos de la *glasnost*, rescataba todavía la idea de que si bien Prokofiev sabía lo que sucedía en la URSS había regresado porque contemplaba la realidad de una manera diferente.²⁷ De este modo se consolidó una explicación dentro de la historiografía -que se convertiría en dominante- que tendió a minimizar los aspectos políticos del regreso de Prokofiev y a maximizar sus rasgos artísticos, asociados sobre todo a la búsqueda de un éxito negado en Occidente. Se robusteció una imagen en la que Prokofiev abandonaba la “libre” París para dirigirse a un Estado “totalitario” donde, a pesar de ser respetado y admirado, fue constantemente corregido, censurado y obligado a rendir culto al régimen, cercenando así su libertad creativa.

Una de las últimas consideraciones, que corrige en parte las anteriores, provino del trabajo de Simon Morrison, quien se basó en nuevo material de

²² CARFT, R., 1991: 35.

²³ ROBINSON, H., 1988: 318.

²⁴ MAES, F., 2006: 318-323.

²⁵ TARUSKIN, R., 2009: 233-245.

²⁶ Idem: 238 y 240.

²⁷ SCHNITTKE, A., 2002: 64.

archivo y logró desarrollar una posición un tanto diferente.²⁸ Para el investigador, Prokofiev no había planeado un regreso definitivo sino que más bien consideraba continuar con la misma frecuencia de viajes a Europa que hasta entonces pero con un cambio en el centro de operaciones: Moscú por París.²⁹ Prefería estar en un contexto más ameno, que lo tratase como a una celebridad, pero sin dejar de lado sus vínculos con Europa y sus giras artísticas que lo mantuvieran proyectado dentro de una carrera internacional. Si bien esta posición es destacable, sobre todo porque se construye a partir de un nuevo material de archivo como los *diarios soviéticos* del compositor, sigue en la línea esbozada por Stravinsky al no tomar en consideración otros planos importantes como el político y la toma de conciencia de Prokofiev respecto de la situación en la URSS. En este sentido debemos recordar aquí el ya mencionado texto de *Izvestia*, donde Prokofiev llamaba a no caer en el provincialismo musical y crear música digna del régimen soviético. El compositor proponía un acomodamiento estético a las nuevas realidades políticas aunque ello no significaba una sumisión total ni directa al régimen.³⁰

En este sentido, hay aquí una intención clara de desarrollar un programa musical soviético y un posicionamiento de Prokofiev dentro de él que irá desplegando en su obra compositiva. Los diversos estudios que hemos visto han planteado en mayor o menor medida un regreso motivado por cuestiones artísticas y han minimizado los componentes personales y políticos. Es precisamente este punto de partida lo que luego les permitió, por un lado, enfatizar la idea de un Prokofiev ingenuo y dócil y, por el otro, desarrollar la imagen de un Prokofiev ampliamente domesticado por el régimen estalinista.

Los años soviéticos (1936-1953)

Los estudios sobre el estalinismo

El regreso de Prokofiev a la URSS en 1936 y su estadía allí hasta su muerte en 1953 coincidieron con la consolidación del régimen estalinista. En este sentido, es riesgoso y hasta contraproducente intentar una disociación investigativa entre la obra del compositor y los vaivenes del régimen político de ese período. El vínculo es estrecho y problemático, sobre todo si se tiene en cuenta la condición de *intelligent* que recaía, aún

²⁸ Sobre todo a partir de la publicación de los diarios soviéticos de Prokofiev.

²⁹ MORRISON, S., 2009: 2.

³⁰ PROKOFIEV, S., 1961: 214.

en tan penosas condiciones, sobre los artistas rusos.³¹ En consecuencia, es inevitable que la consideración que se tenga de Prokofiev y su obra producida durante su período soviético se vea notablemente influenciada por las visiones que se tengan respecto del estalinismo y, al mismo tiempo, es factible que los resultados que se obtengan de las investigaciones sobre la obra de Prokofiev ayuden a clarificar el estudio de la sociedad estalinista. De este modo, antes de realizar nuestra incursión en la historiografía estrictamente concentrada en la obra de Prokofiev, es necesario establecer una pequeña digresión para explicar, al menos sucintamente, los posicionamientos de la historiografía respecto del régimen soviético bajo Stalin y sus conexiones ideológicas y políticas.

Durante la década de 1950, la corriente conocida como “sovietología clásica” tendió a considerar al régimen estalinista como “totalitario”. Luego de la Segunda Guerra Mundial y a partir del desenvolvimiento de la Guerra Fría, autores como Hannah Arendt,³² Carl Friedrich y Zbigniew Brzezinski³³ observaron que la clave para entender al estalinismo pasaba por sus rasgos políticos y sistematizaron el uso del término “totalitarismo”.³⁴ Para estos autores y demás integrantes de la sovietología - que en su mayoría eran politólogos- esta nueva forma de dominación monolítica se caracterizaba por el predominio de un único movimiento político obediente a su líder, quien a su vez hacía uso del terror para imponer sobre las masas atomizadas la ideología del partido y sus objetivos. El Estado, además, concentraba en sus manos el monopolio de los medios de comunicación y la dirección central de toda la economía. De este modo la agencia individual quedaba eliminada y todas las actividades sociales estaban estrictamente controladas por el Estado, impidiendo así el desarrollo de cualquier capacidad de reacción social.

Hacia mediados de la década de 1960, en un contexto en donde en la propia URSS comenzaba a realizarse una revisión del pasado inmediato, surgió desde la perspectiva de la historia social una corriente “revisionista” que criticó el enfoque de la Escuela del totalitarismo y que puso en evidencia muchas de sus falencias.³⁵ Con una importante base empírica, estos investigadores denunciaron el carácter eminentemente ideológico de la sovietología y expusieron la deficiencia que esa perspectiva poseía para

³¹ En el sentido de que el artista en Rusia no sólo se dedica a actividades intelectuales sino que además tiene en cuenta un rasgo de evaluación moral en sus actividades. Véase KAGARLITSKY, B., 2006: 32-37.

³² ARENDT, H., 1994.

³³ FRIEDRICH, C., y BRZEZINSKI, Z., 1975.

³⁴ Entre otros autores destacados que siguieron esta tendencia se encuentran Robert Conquest, Martin Malia y Richard Pipes.

³⁵ Entre algunos de los investigadores más destacados de esta corriente se encuentran J. Arch Getty, Sheila Fitzpatrick y Stephen Cohen.

analizar los fenómenos políticos en el contexto social en el cual surgieron, ya que se limitaba a remarcar los efectos del poder pero no sus fuentes sociales. Los nuevos estudios dejaron de explicar al estalinismo en términos de una división entre lo público y lo privado para concentrarse en el desarrollo de la dinámica social. Los conflictos evidentes dentro de la burocracia, por ejemplo, obligaron a estos estudiosos a discutir la visión “totalitaria” de un poder monolítico.³⁶ Por otra parte, sus exploraciones señalaron un alto grado de apoyo activo por parte de la clase obrera durante los primeros años del gobierno de Stalin y la existencia de estrategias de resistencia al régimen desconocidas hasta entonces.³⁷ Así, la imagen que se obtuvo de la URSS de esos años se vio notablemente renovada y complejizada. Si bien autoritario, el gobierno soviético no podía ser considerado totalitario y la sociedad soviética podía ser entendida como algo más que un ente pasivo manipulado por el dictador.

La caída en 1991 de la Unión Soviética tuvo su impacto en la labor historiográfica que, ante la evidencia del fracaso del proyecto comunista, volvió a revisar el pasado para entender mejor ese presente. Así, la historia de la URSS volvía a ser objeto de una nueva revisión. Este proceso fue favorecido por varios factores, entre los que se destacan la apertura de los archivos y la desclasificación de una gran cantidad de documentos, la posibilidad de realizar trabajos de campo casi sin restricciones dentro de Rusia y los cambios operados en los enfoques teóricos dominantes, que mutaron desde la historia social hacia la nueva historia cultural.³⁸ De este modo, dos procesos diferentes y simultáneos -el acceso al material empírico y la renovación de los enfoques teóricos- derivaron en una revisión del fenómeno soviético y, muy especialmente, del estalinismo.³⁹ Lo que se destaca dentro de las nuevas interpretaciones es la reconceptualización del régimen estalinista, al cual se prefiere caracterizar globalmente como una cultura o una “civilización”, sobre todo en los trabajos de la renovación historiográfica anglosajona.⁴⁰ Los investigadores dieron a entender que la clave para comprender históricamente al estalinismo no se encontraba únicamente en las altas esferas del Partido Comunista (como sucedía con la Escuela del totalitarismo) o en la dinámica de las fuerzas sociales (como los veían los miembros del revisionismo) sino, sobre todo, en el entramado de prácticas, discursos y rituales desplegado dentro del régimen.⁴¹ En ese sentido, los nuevos trabajos de la historiografía ampliaron de manera significativa el campo de exploración de la sociedad soviética.

³⁶ Por ejemplo COHEN, S., 1985.

³⁷ Por ejemplo VIOLA, L., 1987.

³⁸ FITZPATRICK, S., 2000(a): 1.

³⁹ KOTKIN, S., 1998: 387-392.

⁴⁰ Véase por ejemplo el trabajo pionero de KOTKIN, S., 1995.

⁴¹ FITZPATRICK, S., 2000(a): 1-14.

Las nuevas investigaciones se vieron favorecidas por la supresión de los viejos prejuicios surgidos durante la Guerra Fría y también por el acercamiento hacia las producciones de los investigadores rusos. A su vez, esta nueva corriente no descartó de modo concluyente los aportes contruidos por sus antecesores; de hecho ha tomado como punto de partida una premisa compartida tanto por los soviétólogos como por varios revisionistas: lejos de ser un fenómeno postrevolucionario, el estalinismo fue la verdadera y única revolución -y no la realizada por los bolcheviques en 1917- ya que moldeó las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales que se mantuvieron casi sin modificaciones hasta la caída de la URSS.⁴² Sin embargo, y a pesar de esta aseveración, estos estudios no lograron presentarse como una corriente unificada, ya que además de otorgar resultados dispares se nutrieron de diferentes perspectivas teóricas y autores que van desde Mikhail Bakhtín, Norbert Elías y Jürgen Habermas y llegan hasta Michel Foucault.⁴³

La renovación propuesta por esta “tercera generación” de investigadores permitió así visibilizar un conjunto de problemas antes minimizados y revisar otros largamente discutidos para complejizar y completar la concepción que se tenía respecto del estalinismo en particular y del régimen soviético en general. Así, para el primer caso, surgieron temas vinculados al comportamiento cultural,⁴⁴ el consumo,⁴⁵ las nacionalidades⁴⁶ y el género;⁴⁷ para el segundo, incluso se revisaron los problemáticos temas conectados con la construcción de la identidad de clase y la participación de los ciudadanos en la construcción del régimen.⁴⁸ En todas estas cuestiones quedaba evidenciada la necesidad de revisión y de superación, sobre todo, de los viejos prejuicios de la soviétología no sólo por la novedad que algunas de aquellas expresaban sino también porque esa novedad era la expresión de una necesidad mayor de avanzar sobre temas que permitían un entendimiento holístico del fenómeno estalinista.

La revisión alcanzó también el plano de la cultura soviética y particularmente la de los años estalinistas. Ésta solía ser descripta como un espacio de uniformidad estética basada en los rígidos preceptos del Realismo socialista y dominada por una tensa atmósfera de persecución a los intelectuales y artistas que se alejaban del canon prefijado. La revisión de los postulados totalitaristas había señalado para estos casos la existencia

⁴² KOTKIN, S., 1995: 5-6.

⁴³ Como se observa, por ejemplo, en el libro ya citado de Kotkin, *Magnetic Mountain* o en el artículo de Jochen HELLBECK, J., 2013.

⁴⁴ FITZPATRICK, S., 2000(b).

⁴⁵ KELLY, C. y SHEPHERD, D., 1998.

⁴⁶ SUNY, R., 1993.

⁴⁷ GOLDMAN, W., 2010.

⁴⁸ FITZPATRICK, S., 2000(a).

de una realidad mucho más compleja y diferenciada. En el caso particular de la música, y por citar un solo ejemplo, Caroline Brooke ha demostrado que las purgas en el mundo musical durante los años del Gran Terror no fueron más que gestos políticos y que, gracias al desarrollo de diversas estrategias, los músicos y los compositores no fueron prácticamente afectados; en ese sentido los más perjudicados fueron los miembros de la “burocracia musical”.⁴⁹ Los aportes de la nueva generación de estudios han complejizado más aún este panorama como lo demuestran los trabajos de Philip Ross Bullock respecto de la forma y los significativos efectos de la ópera bajo el estalinismo y sus vínculos con la literatura;⁵⁰ o los estudios también dedicados a la ópera y a la construcción musical nacional en las repúblicas soviéticas del Cáucaso y de Asia central de la musicóloga Marina Frolova-Walker.⁵¹

La imagen renovada que surge a partir de estos estudios de la sociedad estalinista es todavía incompleta, sobre todo porque los estudios de esta tercera generación de investigadores parecen haber dejado de lado en parte el estrecho vínculo entre música, *intelligentsia* y sociedad. A pesar de los intentos por explicar a la sociedad en términos de cultura o civilización, son pocos los trabajos que intentaron explorar esta notable conexión. Ciertamente, el aporte es más que significativo ya que varias de sus premisas nos permiten avanzar en una reconsideración de las prácticas culturales y en una exploración más compleja de las formas de vida y de resistencia al interior de la sociedad soviética. Sin embargo, áreas culturales específicas como la música, su entorno institucional y sus vínculos con lo político y lo social siguen estando de lado en esta renovación, quedando relegada todavía a estudios vinculados exclusivamente con la musicología. En este sentido, la revisión de la historiografía sobre Prokofiev no sólo puede aportar luz sobre el propio objeto de estudio sino que también puede colaborar en la empresa de colaborar con un mejor entendimiento del régimen estalinista.

Los estudios sobre Sergey Prokofiev

Dejando de lado los textos anecdóticos y las biografías de divulgación que abundan, la bibliografía que existe respecto de la figura y la obra de Sergey Prokofiev durante su período soviético ha encarado su abordaje a partir de una perspectiva predominantemente musicológica sin problematizar demasiado otras cuestiones significativas, como por ejemplo la cuestión política, que ha quedado básicamente sistematizada en las posiciones que redujeron su desempeño a una extraña combinación entre

⁴⁹ BROOKE, C., 2002.

⁵⁰ ROSS BULLOCK, P., 2006.

⁵¹ FROLOVA-WALKER, M., 1998; 2006.

“adulación”⁵² e “ingenuidad”,⁵³ o los vínculos entre Prokofiev y otros aspectos de la vida como su relación con la *Christian Science*.

Un trabajo que resultó fundamental para sentar el inicio de los estudios sobre Prokofiev fue la tesis del musicólogo ruso Israel Nestyev, publicada en 1946.⁵⁴ Si bien es quizás una de las obras más documentadas sobre el compositor, se trata de estudio tendencioso y viciado de los defectos característicos de la musicología soviética de la época que tendían a analizar las composiciones musicales a través del prisma del Realismo socialista y a escribir alabanzas de los músicos seleccionados, minimizando los aspectos más experimentales y resaltando el retorno al clasicismo propio de la estética oficial del Partido comunista. Cabe recordar aquí que el propio Nestyev ocupó cargos significativos dentro de la burocracia musical soviética y que era, además, conocido de Prokofiev. Así Nestyev no tenía problemas en sostener, por ejemplo, que “por largo tiempo Prokofiev había buscado persistentemente una vía de expansión para su lirismo reprimido. Pero el arte insustancial y burgués de París no le había permitido realizar esa tendencia, latente en él”.⁵⁵ De este modo, la imagen de Prokofiev que surge de Nestyev es la de un hijo (pródigo) de la Unión Soviética que debe volver a su país para poder realizarse tanto como artista como persona. Si bien sus textos están apropiadamente fundamentados en lo que se refiere al trabajo empírico, la fuerza documental del trabajo global se resiente por la construcción de una imagen demasiado idealizada del compositor. Otros textos provenientes de la musicología soviética, como los de Marina Sabinina,⁵⁶ Yuri Kremlyov⁵⁷, S. Morozov⁵⁸ o Natalia Savkina⁵⁹ también adolecen de las mismas fallas.

Algo similar ocurre con uno de los primeros estudios exhaustivos publicados en inglés, como la biografía de Harlow Robinson.⁶⁰ Si bien se trata de un texto en el cual se intenta combinar el estudio musical y estilístico con aspectos de su vida personal y social, el texto termina siendo

⁵² TARUSKIN, R., 2009: 278.

⁵³ CRAFT, R., 1991: 35.

⁵⁴ Fue traducida al inglés por Rosa Prokofieva y se publicó como *Sergey Prokofiev: his Musical Life* en 1946 (Nueva York, Alfred Knopf) y en una versión extendida en 1960 (Stanford, Stanford University Press). En español se publicó como *Prokofiev* y fue publicado por la Editorial Schapire en 1960, en traducción de Héctor Alberto Álvarez (Héctor Murena), muy probablemente usando como fuente el texto inglés de la primera versión.

⁵⁵ NESTYEV, I., 1960: 145.

⁵⁶ SABININA, M., 1957.

⁵⁷ KREMLYOV, Y., 1966.

⁵⁸ MOROZOV, S., 1967.

⁵⁹ SAVKINA, N., 1981.

⁶⁰ ROBINSON, H., 1988.

poco profundo y no pocas veces cae en juicios reduccionistas y prejuiciosos, como por ejemplo, cuando explica el regreso del compositor a la URSS a través del recurso a la ingenuidad política.⁶¹ Además, se observa cierto trato compasivo del autor respecto de su biografiado, como también una notable ausencia de aspectos vinculados al entorno político y cultural que compensa, al estilo de las biografías soviéticas, recurriendo a los factores psicológicos y a las vicisitudes de la vida personal. Finalmente, Prokofiev queda inmerso una interpretación un tanto romantizada, incluso en el abordaje que Robinson hace respecto del peso de su identidad nacional.⁶²

Otros textos, como los de Gerald Abraham, Victor Seroff, David Gutman o Daniel Jaffé siguen en la misma línea. Abraham, tal vez el más importante conocedor de la música rusa hasta la aparición de la renovación anglosajona encabezada por Richard Taruskin, prefiere construir una imagen dicotómica de Prokofiev, representada por la estadía en el extranjero viva y creativa y una vida en la URSS opaca y sombría.⁶³ Además, recurre a cierta “esencia rusa” a la hora de explicar sus obras, dando crédito a muchas de sus fuentes que no son otras que las publicaciones de la musicología soviética.⁶⁴ Seroff, a diferencia de Nestyev, prefiere ver a Prokofiev como un opositor cooptado por el régimen a la fuerza.⁶⁵ Sin embargo, comparte con el musicólogo ruso la tendencia al análisis idealizado y superficial. Los textos de Gutman y Jaffé, si bien evitan caer en interpretaciones reduccionistas, poco dicen respecto de los vínculos entre Prokofiev y su entorno político y cultural.⁶⁶

En las últimas décadas se ha comenzado a revisar, sobre todo a partir de la salida a la luz de gran parte de sus escritos inéditos,⁶⁷ la producción y el desempeño de Prokofiev desde una perspectiva un tanto más amplia y menos reduccionista, aunque claro está todavía dentro del espectro musicológico. Boris Schwarz, destacado musicólogo y pionero en el estudio de la música soviética, colocó la obra del compositor dentro del contexto más amplio de la música soviética bajo el estalinismo.⁶⁸ Otros excelentes textos en este sentido son el de Neils Edmunds⁶⁹ y el de Kiril Tomoff.⁷⁰ El primero publicó una compilación de diversos artículos en

⁶¹ Idem: 318.

⁶² Idem: 3-4.

⁶³ ABRAHAM, G., 1947.

⁶⁴ Véase, por ejemplo, ídem: 57-61.

⁶⁵ SEROFF, V., 1969.

⁶⁶ GUTMAN, D., 1988; JAFFÉ, D., 1989.

⁶⁷ Como por ejemplo sus diarios: PROKOFIEV, S., 2002.

⁶⁸ SCHWARZ, B., 1984.

⁶⁹ EDMUNDS, N. (ed.), 2004.

⁷⁰ TOMOFF, K., 2006.

donde la referencia a Prokofiev es significativa aunque limitada. El segundo intentó una notable historia de la música soviética pero concentrándose más en el aspecto institucional que en el estrictamente compositivo-musical. Los tres textos, sin embargo, no se centran específicamente en las composiciones de Prokofiev sino que apuntan a una historia más integral de la música soviética. Si bien son buenos aportes resultan incompletos para el estudio de la obra del compositor.

No puede faltar en esta revisión la obra del decano de la musicología rusa, Richard Taruskin, quien de manera original demostró el vínculo entre Prokofiev y la tradición musical y operística rusa del siglo XIX, sobre todo con su ala más experimental y comprometida. A pesar de no contar con una publicación integral y exponiendo sus ideas en diferentes artículos, Taruskin construyó también una interpretación acabada del compositor y, fiel a su estilo, no exenta de polémica.⁷¹ Uno de los elementos que más se destacan en su análisis es el vínculo entre música y dictadura, poniendo luz en la compleja relación del compositor con el régimen, y el llamado a una “desestalinización” de Prokofiev. Sin embargo, Taruskin proyecta una imagen un tanto condenatoria de Prokofiev: para el musicólogo, Prokofiev, como tantos otros artistas soviéticos, fue “un cortesano de Stalin”.⁷² Todavía aquí se observa una postura paternalista por parte de Taruskin que ya estaba presente en sus tempranos textos sobre la música rusa y que opaca notablemente los resultados de sus investigaciones.⁷³

Tal vez la obra que mejor condensa los últimos esfuerzos por describir y explicar los años soviéticos de Prokofiev sea la de Simon Morrison.⁷⁴ Basándose en documentos inéditos (como los ya citados diarios), Morrison señaló la importancia que tuvieron para Prokofiev los círculos intelectuales de la URSS y los intentos por dar una salida pública a su música, intentando dar lugar a una faceta del compositor cercana a la figura del *intelligent*.⁷⁵ Lo significativo de los textos de Morrison tiene que ver con los cambios en la estética musical del compositor y la necesidad de Prokofiev de hacer una música más simple. Aquí el musicólogo descarta las visiones que veían la causa de ello en una forma de acomodarse al régimen e incorpora otros factores posibles como, por ejemplo, el efecto que tuvo

⁷¹ TARUSKIN, R., 1988; 2009.

⁷² TARUSKIN, R., 2009: 11.

⁷³ Véase por ejemplo el artículo “Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music” en donde sostenía que los musicólogos rusos estaban en condiciones inferiores respecto de sus pares occidentales para realizar su tarea investigativa. En TARUSKIN, R., 2009: 27-52.

⁷⁴ Por citar los más destacados: MORRISON, S., 1998; 2006; 2008; 2009 y 2013.

⁷⁵ MORRISON, S., 2009: 5.

sobre el compositor la adscripción a los preceptos de la *Christian Science*.⁷⁶ A pesar de los enormes aportes de la obra de Morrison algunos aspectos, como el político, siguen estando desatendidos y se prefiere nuevamente acudir a los motivos artísticos para evaluar el desempeño del compositor una vez establecido en la URSS. Así se continúa generando una imagen de Prokofiev como un músico apolítico, que buscaba una nueva simplicidad más cercana al credo de la Ciencia Cristiana que a los postulados del Realismo socialista o cercano a cualquier tipo de crítica o disidencia.

En ese sentido, el Prokofiev de Morrison se parece más a un compositor del siglo XVIII que busca servir y dejar contento al patrón que lo contrata para que incluya en sus composiciones temas soviéticos que a uno preocupado por cuestiones artísticas, políticas y sociales simultáneamente. Así, lo único que cuenta era la necesidad del artista de ser representado permanentemente en los teatros y las salas de concierto, incluso a cualquier costo. Y aquí se dejan de lado diversas cuestiones, como por ejemplo aquellas vinculadas al contexto político o a la pertenencia a la tradición intelectual rusa. En el texto biográfico de los años de Prokofiev en la URSS queda claro que no es un disidente ni mucho menos, pero no queda clara, por ejemplo, su relación con Dmitry Shostakovich (1906-1975) y sobre todo los motivos sobre los cuales una y otra vez Prokofiev recurre a temáticas “soviéticas” o históricas para la composición de sus obras. La vida personal queda de lado en la explicación del retorno, que es interpretado casi exclusivamente a través de razones artísticas. Esto mismo se aplica para la composición y su desempeño en la URSS. Se trata, pues, de una visión que por un lado se encuentra lejos de la imagen romantizada pero que, por el otro, minimiza el impacto de cualquier otro rasgo que no sea el artístico.

De esta manera, es posible sostener que hoy nos encontramos lejos de las visiones idealizadas y reduccionistas de los primeros estudiosos de la obra de Prokofiev. La apertura de archivos, los cambios en los enfoques metodológicos y el cruce con los aportes de otras disciplinas (especialmente la historia y la sociología) han permitido la construcción de una imagen mucho cercana a la realidad que la que habían armado los biógrafos soviéticos y los primeros investigadores anglosajones. Las nuevas investigaciones han logrado echar luz sobre aspectos antes desconocidos o mal analizados de la obra de Prokofiev y, así, colaboraron con un mejor entendimiento de la vida musical soviética bajo el estalinismo. Aquí es donde debemos decir que este logro es también su límite ya que, dadas las

⁷⁶ La *Christian Science* fue fundada por Mary Baker Eddy y se basa en su texto fundacional de fe *Science and Health with Key to the Scriptures* de 1875. Prokofiev recurrió a ella especialmente para el tratamiento de los males físicos. Véase MORRISON, S., 2009: 4.

condiciones de composición y producción en las que trabajó Prokofiev durante su estadía en la URSS, es posible rastrear a través de su obra no sólo un estilo artístico o un posicionamiento estético sino también los rasgos y los sedimentos de un régimen que tuvo un impacto significativo no sólo en la historia de la propia Rusia sino también en la historia mundial.

Consideraciones finales

El repaso aquí sugerido tiene como finalidad rescatar los logros pero también las deudas que quedan pendientes en la historiografía dedicada a la obra de Prokofiev con la finalidad de comprender mejor a Prokofiev no en un sentido limitado, únicamente a través sus composiciones, sino también para intentar una interpretación global y de largo alcance, incorporando en el análisis la dinámica política y cultural del estalinismo. En este sentido, quisiéramos finalizar este trabajo señalando algunas cuestiones que todavía quedan pendientes por resolver y esbozar algunas hipótesis de trabajo que podrían colaborar en esa dirección.

En primer lugar, se hace evidente revisar y complejizar la cuestión del supuesto servilismo político de Prokofiev tan marcado en la historiografía: ¿cómo es posible que un compositor con una destacada predisposición espiritual y con una idea redentora de la música termine siendo un simple “perro” servil al régimen?⁷⁷ ¿De qué modo sus obras articulaban formas de colaboración o más bien proponían una crítica al régimen? En este sentido reducir su actividad compositiva a un mero servilismo sin tomar en cuenta los matices que puede ofrecer la posibilidad de combinar la música con otras disciplinas no hace más que obstaculizar el conocimiento no sólo de su desempeño sino también de las posibles formas de resistencia al régimen. Aquí es donde cobra importancia un aspecto poco estudiado de Prokofiev pero que sin embargo se muestra como significativo dada la persistencia a lo largo de su período creativo: la composición de obras musicales con insumos históricos. Es significativo que Prokofiev recurriera constantemente a esta temática que tenía un lugar destacado dentro del aparato ideológico del régimen soviético y que estaba estrictamente controlado por el mismo. Sorpresivamente, estos vínculos a no han sido estudiados todavía en profundidad y una revisión de las composiciones musicales con temáticas históricas de Prokofiev puede resultar relevador en ese sentido.⁷⁸

En segundo lugar, si bien la apertura de archivos y la publicación de documentos desconocidos del compositor (como los diarios) han permitido

⁷⁷ Al respecto pueden consultarse sus diarios. PROKOFIEV, S. 1991 y 2002.

⁷⁸ Una exploración inicial en ese sentido ya fue realizada en mi artículo sobre la ópera *Semyon Kotko*. Véase BAÑA, M., 2013.

una notable renovación de su imagen, todavía sigue pendiente el entrecruzamiento entre esas fuentes y las que hacen referencia al entorno político, social y cultural. La caída de la URSS ha traído la posibilidad de acceder a una significativa cantidad de fuentes inéditas y, en combinación con los cambios en los enfoques teóricos, esto ha repercutido en nuevas interpretaciones sobre la política, la sociedad y la cultura. El impacto real de los nuevos documentos de y sobre Prokofiev (que son muy ricos en información complementaria para entender sus composiciones, sobre todo en lo que se refiere a sus bocetos y esquemas de composición) sólo se podrá valorizar en función de su articulación con las otras fuentes de la historia soviética y su interpretación a la luz de los nuevos enfoques.

Finalmente, durante la etapa de la desestalinización acaecida luego de la muerte de Stalin hubo en la sociedad un marcado intento de recomposición de la *intelligentsia* en donde la discusión de las obras de Prokofiev resultó ser un estímulo significativo para aquellos que quisieron restaurar las tradiciones de pensamiento crítico de los intelectuales en Rusia.⁷⁹ Los renovados círculos de la *intelligentsia* colocaron a Prokofiev en un lugar destacado a la hora de pensar no sólo su actualización sino también la articulación de las críticas al régimen que, de manera limitada, ahora se podían realizar abiertamente. Cabe señalar que de muchos de esos círculos luego surgirían muchos de los disidentes que desde diversos lugares se posicionaron como opositores al autoritarismo y la represión del régimen soviético. En ese sentido, deben todavía investigarse los motivos y la presunta paradoja del rescate de un compositor -como también los modos en los cuales se lo recepcionó- que, de acuerdo a gran parte de la historiografía, había sido servil al régimen.

De este modo, es necesario seguir revisando la figura de Prokofiev y particularmente la composición de su obra músico-histórica para entender mejor las dinámicas políticas y culturales del estalinismo y también las formas en que se recompone la crítica en el período de revisión y reforma conocido como desestalinización. A pesar de las polémicas y los malos entendidos, la música de Prokofiev se sigue manifestando aquí como un excelente terreno de exploración estética para entender fenómenos vinculados no sólo con lo estrictamente musicológico sino también con los campos político, social y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAM, Gerald

1947 *Ocho compositores soviéticos*. Buenos Aires: Schapire.

⁷⁹ ZUBOK, V., 2009: 40.

- ARENDDT, Hannah
1994 *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Planeta.
- BAÑA, Martín
2013 “Kompositor kak intelligent i opera kak al’ternativnoe povestvovanie o pervikh godakh russkoy revoliutsy v epokhu stalinisma. O ‘Semione Kotke’ S. Prokof’ieva”, *Noveishaia Istoriiia Rossii* 8, N° 3, pp. 187-200.
- BROOKE, Caroline
2002 “Soviets Musicians and the Great Terror”, *Europa–Asia Studies* 54, N° 3, pp. 397-413.
- COHEN, Stephen
1985 *Rethinking the Soviet Experience: Politics and History since 1917*. Oxford: Oxford University Press.
- CRAFT, Robert
1991 *Conversaciones con Igor Stravinsky*. Madrid: Alianza Música.
- FITZPATRICK, Sheila
2000(a) “Introduction”, Sheila FITZPATRICK (ed.), *Stalinism. New Directions*. Londres & Nueva York: Routledge.
2000(b) *Everyday Stalinism. Ordinary Life in Extraordinary Times. Soviet Russia in the 1930s*. Oxford: Oxford University Press.
- FRIEDRICH, Carl y Zbigniew BRZEZINSKI
1975 *Dictadura totalitaria y autocracia*. Buenos Aires: Libera.
- FROLOVA-WALKER, Marina
1998 “National in Form, Socialist in Content”: Musical Nation-Building in the Soviet Republics”, *Journal of American Musicological Society* 51, N° 2, pp. 331-371.
2006 “The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. *Ivan Susanin*”, *Cambridge Opera Journal* 18, N° 2, pp. 181-216.
- KELLY, Catriona y David SHEPHERD
1998 *Russian Cultural Studies. An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

- KREMLYOV, Iury
1966 “Esteticheskiye vzglyady S. Prokof'yeva”, *Sovietskaya Muzyka*, N° 4, 1966.
- GETTY, J. A. y Oleg V. NAUMOV
1999 *The Road to Terror. Stalin and the Self-Destruction of the Bolsheviks, 1923-1939*. New Haven & Londres: Yale University Press.
- GOLDMAN, Wendy
2010 *La mujer, el Estado y la revolución. Política familiar y vida social soviéticas, 1917-1936*. Buenos Aires: Ediciones IPS.
- GUTMAN, David
1988 *Prokofiev*. Londres: The Alderman Press.
- HELLBECK, Jochen
2013 “Breakthrough at Stalingrad: the Repressed Soviet Origins of a Bestselling German War Tale”, *Contemporary European History* 22, N° 1, pp. 1-32.
- JAFFÉ, Daniel
1989 *Sergey Prokofiev*. Londres: Phaidon.
- KAGARLITSKY, Boris
2006 *Los intelectuales y el estado soviético. De 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo.
- KOTKIN, Stephen
1995 *Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization*. Berkeley: University of California Press.
- 1998 “1991 and the Russian Revolution: Sources, Conceptual Categories, Analytical Frameworks”, *The Journal of Modern History* 70, N° 2, pp. 384-425.
- KREMLYOV, Yuri
1966 *Esteticheskiye vzglyady S. Prokofieva*. Leningrado: Leningradskoe Otd-nie.
- MAES, Francis
2006 *A History of Russian Music. From Kamarinskaya to Babi Yar*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

MOROZOV, S.

1967 *Prokofiev*. Moscú.

MORRISON, Simon

1998 “Sergei Prokofiev’s Semyon Kotko as a Representative Example of Socialist Realism”, Hermann DANUSER y Tobias PLEBUCH (eds.), *Musik als Text: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress der Geseellschaft für Musikforschung*. Kassel: Bärenreiter, pp. 494-497.

2006 “The Cantata for the Twentieth Anniversary of October or How the Specter of Communism Haunted Prokofiev”, *Journal of Musicology* 23, N° 2, pp. 227-262.

2008 (ed.) *Sergey Prokofiev and his World*. Princeton: Princeton University Press.

2009 *The People’s Artist. Prokofiev’s Soviet Years*. Nueva York: Oxford University Press.

2013 *Lina and Serge: The Love and Wars of Lina Prokofiev*. Londres: Random House, 2013.

NESTYEV, Israel

1946 *Prokofiev*. Buenos Aires: Editorial Schapire.

NICE, David

2003 *Prokofiev: From Russia to the West, 1891-1935*. New Haven: Yale University Press.

PROKOFIEV, Sergey

1961 *Materialy, dokumenty, vospominaniya*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal’noe Izdatel’stvo.

1973 *Avtobiografiia*. Moscú: Izdatel’stvo Sovetsky Kompozitor.

1991 *Soviet Diary 1927 and Other Writings*. Londres: Faber and Faber.

2002 *Dnevnik 1907-1933*. París: Sergey Prokofiev Estate.

- ROBINSON, Harlow
1988 *Sergey Prokofiev. A Biography*. Nueva York: Paragon House Publishers.
- ROSS BULLOCK, Philip
2006 “Staging Stalinism: The search for Soviet opera in the 1930s”, *Cambridge Opera Journal* 18, N° 1, pp. 83-108.
- SABININA, Marina
1957 *Sergey Prokof'yev*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- SAVKINA, Natalya
1981 *Sergey Sergeyevich Prokof'yev*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- SCHNITTKE, Alfred
2002 “On Prokofiev”, Alexander IVASHKIN (ed.), *A Schnittke Reader*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 61-66.
- SCHWARZ, Boris
1984 *Music and Musical Life in Soviet Russia*. Bloomington: Indiana University Press.
- SEROFF, Victor
1969 *Sergei Prokofiev: a Soviet Tragedy*. Londres: Leslie Frewin.
- SHLIFSHTEYN, S. I. (ed.)
1961 *S. S. Prokof'ev: materialy, dokumenty, vospominaniya*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.

1965 *Sergey Prokof'yev*. Moscú: Gosudarstvennoe Muzykal'noe Izdatel'stvo.
- SUNY, Ronald G.
1993 *The Revenge of the Past: Nationalism, Revolution, and the Collapse of the Soviet Union*. Stanford, Stanford University Press.
- TARUSKIN, Richard,
1988 “Tone Style and Form in Prokofiev's Soviet Operas: Some Preliminary Observations”, *Studies in the History of Music* 2. New York: Broude Brothers, pp. 215-239.

2009 *On Russian Music*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.

TOMOFF, Kiril

2006 *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953*. Ithaca: Cornell University.

VIOLA, Lynn

1987 *The Best Sons of the Fatherland: Workers in the Vanguard of Soviet Collectivization*. Oxford: Oxford University Press.

ZUBOK, Vladislav

2009 *Zhivago's Children: The Last Russian Intelligentsia*. Cambridge: Harvard University Press.

* * *

Martín Baña es Doctor en Historia por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como Investigador del CONICET, como Profesor Adjunto a cargo de la Cátedra de Historia de Rusia (FFyL/UBA) y como Jefe de Trabajos Prácticos en el CEMECH (Centro de Estudios de los Mundos Eslavos y Chino) dependiente de la Escuela de Humanidades de la UNSAM. Ha participado con ponencias referidas a cuestiones historiográficas y musicológicas en diferentes eventos científicos nacionales e internacionales y ha publicado artículos de su especialidad en revistas de Argentina y de Rusia. Cuenta también con la edición en colaboración del libro *Octubre Rojo* (Buenos Aires, 2008).

* * *

PRESENCIA E INCIDENCIA DE LA MÚSICA DEL SIGLO XX EN LA PROGRAMACIÓN DE CONCIERTOS GENERALES. SU RELACIÓN CON LO "ANTIGUO", LO "MODERNO" Y LO "CONTEMPORÁNEO"

FABIÁN BELTRAMINO

**(Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Lanús,
Argentina)**

Resumen

Este trabajo es resultado parcial de un proyecto de investigación en curso, que parte a su vez de una investigación anterior, en la que se llevó a cabo una descripción de la programación de conciertos de las temporadas 2010 a 2013. El objetivo específico es describir la presencia y la incidencia del repertorio del siglo veinte en la programación general, problematizando su relación con las nociones de lo "antiguo", lo "moderno" y lo "contemporáneo". Se intentará mostrar de qué modo esa "nueva música" que en su momento fue cierta música del siglo veinte, vinculable a lo "moderno" hasta la primera posguerra, y a lo "contemporáneo" después de la segunda, hoy, con más de medio siglo de antigüedad, ha sido incorporada a los repertorios de los principales organismos e instituciones musicales del circuito de la música académica.

Palabras Clave: Repertorio – Nueva música – Canon – Antigua – Moderna – Contemporánea

PRESENCE AND INCIDENCE OF THE TWENTIETH CENTURY MUSIC IN THE GENERAL CONCERTS PROGRAMMING. ITS RELATION WITH THE "EARLY", THE "MODERN" AND THE "CONTEMPORARY"

Abstract

This work is partially a result of an ongoing research project, which comes from a previous research, in which the programming of concerts from 2010 to 2013 was described. The specific objective is describing the presence and impact of twentieth century repertoire in the general programming, by questioning its relationship with notions of "early", "modern" and "contemporary". It tries to show

how this "new music", that was in its time a certain kind of music of the twentieth century, linkable to the "modern" until the first post war period, and to the contemporary after the second one, today, with more than half a century old, has been incorporated to the repertoires of the main agencies and musical institutions in the academic music circuit.

Key words: Repertoire – New music – Canon – Early – Modern - Contemporary

* * *

1. Introducción

Este trabajo es resultado parcial de un proyecto de investigación en curso¹, que parte a su vez de una investigación anterior², en la que se llevó a cabo una descripción de la programación de conciertos de las temporadas 2010 a 2013.

A partir de dicha investigación pudo determinarse cuáles son, en el ámbito local, los compositores y las obras más ejecutados, dato a partir del cual se pretende establecer, en primer lugar, el perfil de lo que podría denominarse un "código musical dominante" para, por otro lado, vincular dicho patrón descriptivo con las "disposiciones" y "competencias" que ese código estaría al mismo tiempo exigiendo y reforzando, al igual que con las ideas de "capital cultural", "interés" y "valor", nociones propias de una mirada sociocultural que encuentra su base en la obra de Pierre Bourdieu.

El objetivo específico, en este caso, es describir la presencia y la incidencia del repertorio del siglo veinte en la programación general, problematizando su relación con las nociones de "moderno" y "contemporáneo".

Cabe señalar que en el relevamiento se han excluido explícitamente los ciclo "Colón Contemporáneo", la programación del CETC y la del TACEC del Teatro Argentino de La Plata, en función de que el objetivo es describir el perfil de las programaciones estándar y, como señala William Weber, "la prueba más contundente de la existencia de un canon y de un repertorio básicamente conservador es la existencia de espacios de 'nueva música'"³, como los mencionados.

¹ "Código musical dominante. Cuestiones de economía cultural (capital, interés, valor)". Departamento de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Lanús (2015-2016). Fabián Beltramino (director)

² "Más de lo mismo. La programación de conciertos de música académica. Su incidencia en la reproducción de un oyente conservador". Departamento de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Lanús (2013-2014). Fabián Beltramino (director)

³ WEBER, W., 2011.

A partir de dicha afirmación de Weber se intentará mostrar, justamente, cuál y de qué modo esa “nueva música” que en su momento fue cierta música del siglo veinte, vinculable a lo “moderno” hasta la primera posguerra, y a lo “contemporáneo” después de la segunda, hoy, con más de medio siglo de antigüedad, ha sido incorporada a los repertorios de los principales organismos e instituciones musicales del circuito de la música académica.

Desarrollo

Los datos sobre los que se basan tanto la investigación en curso como este trabajo en particular surgen del relevamiento efectuado sobre cuatro temporadas de conciertos (2010-2013), correspondientes a organismos e instituciones seleccionados en el ámbito de la Ciudad de Buenos Aires, la ciudad de La Plata (Teatro Argentino) y diferentes ciudades del interior del país a partir del circuito de presentaciones de la Orquesta Sinfónica Nacional.

El criterio para desglosar del conjunto del repertorio el que se conceptualiza a los fines del presente trabajo como “música del siglo XX” es cronológico, es decir, se consideran parte de este “*corpus* específico” las obras compuestas o estrenadas entre 1900 y 1999.

En cada uno de los 12 repertorios relevados aparecen obras del siglo XX, en la siguiente relación cuantitativa:

Ejecuciones de obras compuestas entre 1900 y 1999 por repertorio relevado		
TC – OFBA	137	289
TC - Intérpretes Argentinos	122	
TC - Abono Bicentenario	27	
TC - Conciertos Extraordinarios	3	
Orquesta Sinfónica Nacional		251
Auditorio Biblioteca Nacional		181
Auditorio Facultad de Derecho		161
Mozarteum		68
Academia Bach		47
Teatro Argentino de La Plata		30
Festivales Musicales		16
Orquesta Académica UNLa		7
		1050

Esas 1050 obras conforman el 36,5% del total de las ejecuciones del período relevado (2785 obras), y pertenecen a 327 compositores (29% del total de los compositores programados) nacidos en promedio en 1910 (1872 es el año de nacimiento promedio de los compositores, en general). El año promedio de composición de estas obras es 1942 (1878 es el año promedio de composición de las obras de la programación considerada en su totalidad).

Ahora bien, si uno considera el factor concentración/recurrencia encuentra que la obra de 26 compositores (510 ejecuciones) cubre prácticamente el 50% del repertorio ejecutado con obras del período (48,5%). El año de nacimiento promedio de esos compositores “dominantes” se retrotrae a 1887, y el de composición/estreno de las obras a 1934. Los compositores son (en orden de incidencia), los siguientes:

Compositores de obras del siglo XX más programados		
Compositor	Fechas nacimiento.-defunción	Cantidad de obras ejecutadas 2010-2013
Piazzola, Astor	1921-1992	72
Ginastera, Alberto	1916-1983	63
Ravel, Maurice	1875-1937	34
Debussy, Claude	1862-1918	31
Shostakovich, Dmitri	1906-1975	27
Guastavino, Carlos	1912-2000	23
Bartók, Bela	1881-1945	19
Rachmaninoff, Sergei	1873-1943	19
Sibelius, Jean	1865-1957	19
Britten, Benjamin	1913-1976	18
Mahler, Gustav	1860-1911	18
Prokofiev, Sergéi	1891-1953	18
Gianneo, Luis	1897-1968	15
De Falla, Manuel	1876-1946	14
Stravinsky, Igor	1882-1971	13
Villa-Lobos, Heitor	1887-1959	13
Vaughan Williams, Ralph	1872-1958	12
Gilardi, Gilardo	1899-1963	11
Aguirre, Julián	1868-1924	10

Gershwin, George	1898-1937	10
Holst, Gustav	1874-1934	10
Bernstein, Leonard	1918-1990	9
Puccini, Giacomo	1858-1924	9
Enescu, George	1881-1955	8
Moncayo, José Pablo	1912-1958	8
Schoenberg, Arnold	1874-1951	8
	Nacimiento promedio = 1887	510

Por otro lado, si se considera la obra más programada de esos compositores más programados, las 26 resultantes arrojan como promedio de composición/estreno el año 1927, siendo las siguientes:

Obra del siglo XX más programada de cada uno de los compositores más programados		
Compositor	Obra	Año de composición/estreno
Piazzola, Astor	Adiós Nonino	1959
Ginastera, Alberto	Danza Final de la suite Estancia "Malambo"	1943
Ravel, Maurice	Bolero	1928
Debussy, Claude	<i>Images</i> (Libro I)	1905
Shostakovich, Dmitri	Trío para piano y cuerdas nº 2 en Mi menor, Op. 67	1944
Guastavino, Carlos	Tres Romances Argentinos	1953
Bartók, Bela	Concierto para orquesta	1943
Rachmaninoff, Sergei	Sinfonía nº 2 en Mi menor Op.27	1907
Sibelius, Jean	Finlandia	1900

Britten, Benjamin	<i>Les Illuminations</i> , para tenor y orquesta de cuerdas, Op. 18	1940
Mahler, Gustav	Sinfonía N° 5 en Do# menor	1902
Prokofiev, Sergéi	Suite n° 2 del ballet "Romeo y Julieta" Op.64	1935
Gianneo, Luis	Obertura para una comedia infantil	1937
De Falla, Manuel	El amor brujo	1925
Stravinsky, Igor	La consagración de la primavera	1913
Villa – Lobos, Heitor	<i>Bachiana Brasileira</i> N° 4	1930
Vaughan Williams, Ralph	Concierto para oboe y cuerdas en La menor	1944
Gilardi, Gilardo	El gaucho con botas nuevas	1938
Aguirre, Julián	Huella y gato	1900
Gershwin, George	<i>Rhapsody in Blue</i>	1924
Holst, Gustav	Los planetas	1916
Bernstein, Leonard	<i>Candide</i> “Obertura”	1956
Puccini, Giacomo	“ <i>E lucevan le stelle</i> ”, de la ópera “Tosca”	1900
Enescu, George	Rapsodia Rumana, N° 1	1901
Moncayo, José Pablo	Huapango	1941
Schoenberg, Arnold	<i>Pierrot Lunaire</i>	1912
		1927

Si se reordenara en términos estéticos el listado anterior, se comprobaría fácilmente que sólo tres de esos veintiséis compositores se encuadran en lo que podría denominarse “modernismo” musical. El primero de ellos

aparece en el 4º lugar de incidencia, Debussy, el segundo en el 15º, Stravinsky, y el tercero, el más asociable a eso que Adorno denominó específicamente la “nueva música” del siglo veinte, Schönberg, en el orden nº 26, es decir, último.

La mayor parte del resto puede adscribirse al “nacionalismo” (Piazzolla, Ginastera, Guastavino, Sibelius, Falla, Villa-Lobos, Gilardi, Aguirre, Enescu, Moncayo), al “neoclasicismo” que, en muchos casos, implica la categoría anterior (Ravel, Shostakovich, Bartók, Britten, Prokofiev, Gianneo, Vaughan-Williams, Gerswin, Holst, Bernstein) o al “Romanticismo tardío” (Rachmaninoff, Mahler, Puccini).

Esta conjunción entre categorías estéticas y un recorte del período cronológico en el que se presupone la importancia de la irrupción de lo “moderno” y lo “contemporáneo”, importancia que la recurrencia en la programación analizada vendría a desmentir o, por lo menos, a atenuar, obliga a efectuar una consideración de dichas categorías, repensándolas también, en términos relativos, desde el presente, con relación a lo “antiguo”.

* * *

Moderna, Contemporánea, ¿Antigua?

La querella entre los “antiguos” y los “modernos” se remonta, como sabemos, a fines del 1600, y acontece en la Academia francesa. Se trata de un debate entre literatos, inicialmente entre Charles Perrault y Nicolás Boileau, continuado por muchos otros, fuera de Francia incluso, y ampliado no sólo hacia las demás artes sino incluso hacia la ciencia de la época en conjunción con su propio pasado.

En el caso de la música, concretamente, ya Johannes Tinctoris, a mediados del siglo XV, sin calificarla siquiera de “antigua”, había afirmado que toda composición anterior a su generación, es decir, anterior a 1435, no merecía ser escuchada.

Y antes de Tinctoris, en el siglo XIV, había acontecido el debate entre el *Ars Nova* y el *Ars Antiqua*, que representaba no sólo la discusión en torno a un nuevo estilo musical sino, como ha afirmado Enrico Fubini, “una completa y absoluta revolución que cambió profundamente la imagen de toda la cultura musical de su tiempo”⁴.

Lo “antiguo” aparece, en esos y en otros tantos debates similares, connotado de doble manera: tiene que ver, por un lado, con todo aquello asociado o asociable a la Antigüedad clásica y, por otro, con el pasado a secas, con lo viejo, con lo obsoleto, lo conservador.

⁴ FUBINI, E., 1968, Segunda edición, 2005: 123

“Moderno”, de manera correlativa, también tiene dos sentidos: uno vinculado estrictamente al período histórico-estilístico del “Modernismo”, y el otro, de modo genérico, a toda tendencia innovadora o transformadora respecto de lógicas o estructuras tradicionales, que implican una “modernización” vinculada con alguna clase de progreso.

El primero de los sentidos, aplicado específicamente a la música, como señala Carl Dahlhaus⁵, identifica a las transformaciones del lenguaje producidas en Europa entre 1894 y 1912⁶, en el que esa “nueva música” radicaliza la innovación y divide el campo de la música académica hasta entonces unificado.⁷ Este gesto podría pensarse en relación con lo “vanguardista”, aunque los componentes fundamentales de “anti-institucionalidad”⁸, la organización de los artistas en “movimientos” y, por lo tanto, la manifestación o declaración de principios a través de “manifiestos”, están prácticamente ausentes en el caso de la música, quedando por lo tanto este terreno circunscrito a una mera aunque no menor “renovación técnico-estilística” sin connotaciones ni pretensiones extra-musicales.

El tercer término, “contemporáneo”, es, también, ambiguo: indica, taxativamente, una coexistencia cronológica (toda la música de todo compositor vivo sería, así “contemporánea”), e indica también una cualidad estética: la de continuidad y al mismo tiempo ruptura respecto de la tradición moderna. El historiador Paul Griffiths remite a la idea del “después” de lo moderno⁹, coincidiendo de este modo con la mirada también historicista que Arthur C. Danto despliega con relación a las artes plásticas.¹⁰ Algo se ha cerrado y algo, todavía difícil de definir, lo rechaza y lo salva, al mismo tiempo.

En este campo, precisamente, el de las artes plásticas, es en el que mayor desarrollo teórico ha tenido la definición de lo “contemporáneo”, trabajando a partir de una de sus características fundamentales: la dilución de las fronteras entre géneros y estilos, en primer término, y entre las denominaciones tradicionales de las artes entre sí, como rasgo determinante. El propio Danto habla del “fin de una dirección narrativa”, y

⁵ DALHAUS, C., 1990. Citado por Omar Corrado (CORRADO, O., 2010:11).

⁶ Estas fechas corren por mi cuenta y tienen que ver, la primera, con el estreno del “Preludio a la siesta de un fauno” de Claude Debussy, en acuerdo con Paul Griffiths, quien afirma que la música moderna comienza con su solo de flauta inicial (GRIFFITHS, P., 1986); la segunda es la fecha de composición de “Pierrot Lunaire”, de Arnold Schönberg, la última de las obras de su período atonal libre.

⁷ DALHAUS, C., 1990.

⁸ Fundamental según su *Teoría de la Vanguardia* (BÜRGER, P., 1997)

⁹ GRIFFITHS, Pal, 1995.

¹⁰ DANTO, Arthur C., 1999.

de la “imposibilidad del estilo”¹¹, mientras que autores como Néstor García Canclini, a partir del carácter diluido, complejizado, y transversalizado de un arte del presente, resalta el fin de la autonomía de lo estético, que implica una directa intervención en el arte tanto de lo económico como de lo mediático, como así también la caducidad de los beneficios de distinción social que pudo haber tenido en otras épocas.¹² El arte contemporáneo habría perdido su especificidad, lo que como beneficio implica un reordenamiento de elementos, de materiales y de lógicas discursivas que da entrada a él de elementos y lógicas anteriormente ajenos.

El arte contemporáneo, incluyendo la música, es el arte que, al decir de Andrea Giunta “deja de evolucionar”¹³. Las corrientes, los estilos, las técnicas compositivas, ya no se suceden, conviven, proliferan, se superponen, se contaminan, se integran y se desintegran, consistiendo cada una de ellas, muchas veces, en una única obra, una sola obra que será comienzo y fin de una estética.

El repertorio relevado, el del siglo veinte en conciertos generales, no muestra, como se ha dicho, más que una presencia restringida de algo de música “moderna” en la franja de lo más difundido. Obras que a esta altura adscribirían abiertamente a la categoría de “música antigua”, si la misma comenzara a aplicarse a la música compuesta más allá de treinta años atrás, poniendo el límite en lo que equivaldría a una transición generacional.

Lo “contemporáneo”, a su vez, si desde el presente cronológico abrimos un rango de no más de quince años hacia atrás, comprendería los diez últimos años del siglo veinte. En esa franja nos encontramos con apenas 46 respecto de las 2785 obras relevadas (1,6%), escritas en promedio en 1995 por compositores que, en promedio, nacieron en 1948, lo cual habla también de que si se tratara de una incorporación progresiva de ese repertorio a las programaciones generales, esto estaría aconteciendo de un modo eminentemente retardado, siendo dicha incorporación indefectiblemente tardía:

Compositor/a	Año de nacimiento	Obra	Año de composición
Arismendi, Diana	1962	Cantos de Sur y Norte	1999
Balzanelli, Alberto	1941	<i>Crux Fidelis</i>	1993

¹¹ *Ibidem*

¹² GARCÍA CANCLINI, N-, 2010: 9-25

¹³ GIUNTA, A., 2014: 11

Benzecry, Esteban	1970	Obertura Tanguera	1997
Busto, Javier	1949	Axuri beltza	1991
Camargo, Mariano César	1943	Cristal	1994
Cirone, Anthony	1941	<i>Japanese Impressions</i>	1997
Cosentino, Saúl		El nuevo tango	1998
Cosentino, Saúl	1935	Concierto "Argentina" para guitarra y orquesta	1997
Cosentino, Saul		Suite Atípica (para Orquesta de Cuerdas)	1995
Crumb, George	1929	<i>Mundus Canis</i>	1998
Cumbo, Jorge	1942	Cueca del gusanito	1997
Cumbo, Jorge		Chacarera feliz	1995
Cumbo, Jorge		Yo	1995
Cumbo, Jorge		Zambita	1995
Di Giusto, Gerardo	1961	Música Argentina para cuerdas	1998
D'Rivera, Paquito	1948	Aires Tropicales	1994
Espel, Guillo	1959	Quijote en la Puna	1995
Franzetti, Carlos	1948	Concierto del Milenio para flauta y orquesta	1999
Gandini, Gerardo	1936	Diario VI - Tres piezas para orquesta	1998
Gandolfi, Michael	1956	Vientos y Tangos	1996
Golijov, Osvaldo		<i>Last Round</i>	1996
Golijov, Osvaldo	1960	<i>Last Round</i> (para orquesta de cuerdas)	1996
Grau, Eduardo	1919	El Sueño del Cid op. 23 para orquesta	1997

Gullace, Oscar	1943	La leyenda de la flor del ceibo	1993
Herrera, Hilda	1933	De tinajas, la huesuda	1993
Herrerías, Mario	1956	Vara de fuego	1995
Jarrel, Michael	1958	Cassandre	1994
Jarrel, Michael		Cassandre	1994
Jurado de Janeiro, Elida	1950	Preludio y Fuga Porteños	1998
Mäntyjärvi,, Jaakko	1963	El Hambo	1997
Marconi, Nestor	1942	Gris de ausencia	1995
Márquez, Arturo	1950	Danzón nº 2	1994
Menke, Manfred	1961	A comer	1991
Messiaen, Olivier	1908	<i>Concert à quatre</i>	1991
Morais, Fernando	1966	Samba	1997
Murail, Tristan	1947	<i>La Barque mystique</i>	1993
Murail, Tristan		<i>La Barque mystique</i>	1993
Reich, Steve	1936	<i>Duet</i> , para dos violines y cuerdas	1993
Sciarrino, Salvatore	1947	<i>L'alibi della parola</i>	1994
Shinstine, William	1969	<i>Rock Trap</i>	1995
Solare, Juan María	1966	Canción "La Gloria de Buenos Aires"	1996
Tauriello, Antonio	1931	Culebra de nubes	1996

* * *

Conclusión

Uno de los efectos de esta llegada tardía a los repertorios generales de obras connotadas como “modernas” o “contemporáneas” en su momento, llegada que se produciría entre medio y un siglo después, es que ese acontecer tardío atenúa cualquier potencia crítica que esas obras pudieran haber tenido al momento de su composición.

Los repertorios “modernos” y “contemporáneos” son integrados a los repertorios generales más como elementos “residuales” que “emergentes”, dicho en los términos de la teoría cultural de Raymond Williams¹⁴, es decir, en relación de utilidad y funcionalidad respecto de lo hegemónico.

Siguiendo en tal sentido a Omar Corrado, es posible afirmar que “para las minorías conservadoras”, y todo el ámbito de la música académica lo es, “la ortodoxia del canon sigue en el centro de su relación con la música”, y esas obras canónicas, aún las compuestas en los siglos XX o XXI, cuando finalmente se consumen, “se consumen como cualquier otra mercancía, desactivadas en su potencial crítico y utópico”¹⁵, un potencial inseparable de las circunstancias y los contextos histórico-sociales en los cuales surgieron.

Y es así, entonces, como el concierto puede dejar de ser visto como algo en sí mismo para pasar a ser entendido como “representación” de algo, a partir, entre otros marcos posibles, de la teoría económico-política de la cultura de Jacques Attali. El concierto es, concretamente, la representación de un orden. Un orden que reenvía a otro, a un orden social, que se vincula con la reafirmación de la vigencia de unas reglas.¹⁶

Y es ahí donde la concentración en determinados compositores y obras se vuelve fundamental. El concierto como representación abstracta de un orden social, político y económico, “es” repetición, reactualización, representación de algo que necesita ser siempre lo mismo. La novedad, si se admite, cuando se admite, entra en el circuito en tanto garantía de un resultado idéntico en términos de construcción de sentido. Entonces el código –ese código perceptivo al cual se busca dar una caracterización precisa en la investigación en curso descrita al comienzo de este trabajo– no tiene que ver sólo con los aspectos formales que puedan presentar cada una de las obras sino con los beneficios semánticos que cada una de ellas pueda garantizar. Cada elemento, como señala Attali, va a representar a todos los demás.¹⁷

Y llegamos, entonces, a la cuestión del “valor”. El “valor” de las obras, entonces, no está en las obras sino que está establecido de antemano por

¹⁴ WILLIAMS, R.: 1997 [1977]: 93-164

¹⁵ CORRADO, O.:, 2004-2005): 17-44

¹⁶ ATTALI, J: 1995 [1977]: 48

¹⁷ *Ibid.*, pp.88-89

fuera de las obras, en el dispositivo, como una especie de rango o vara que cada producto estético debe alcanzar para ser admitido, cumplimiento que al garantizar la uniformidad de un beneficio neutraliza cualquier diferencia formal o estética que pueda presentarse en superficie.

Paradójicamente, ese valor reintegra a los objetos un valor supuesto, ese valor propio de la obra de arte que la estética occidental se empeña en defender, un valor de las obras que preexistiría a la existencia práctica de las obras, un valor “objetivo”.

El orden y la racionalidad del concierto vendrían a reforzar la creencia en la idea de un orden y una racionalidad de la realidad apoyándose en unos valores *a priori* que cada una de las obras que componen el repertorio, cada vez casi siempre las mismas, portan.

De este modo, el concierto aparece como un acontecimiento ritual, mítico y mitologizante, en el que los significados particulares que puedan tener los signos que lo componen son superados por el sentido que adquieren con relación a un conjunto, una dimensión que entra en relación con el orden cultural de un modo más complejo.

En este sentido, es interesante y útil el modo en el que Pierre Bourdieu retoma la noción de valor desde la teoría semiótica de Ferdinand de Saussure¹⁸. El valor lingüístico, considerado en su aspecto material, surge según Saussure de las conexiones y diferencias entre cada uno de los términos que componen el sistema¹⁹, es decir, en la ocurrencia de cada uno siempre hay un efecto de conjunto. Es más, el “valor intrínseco” que cada signo, cada obra, pueda tener, siempre es superado por su “posición relativa”²⁰, por su relación con el todo. Y lo que se expresa, en cada acontecimiento, en cada acontecer, no es sino “el sistema de relaciones objetivas que hace posibles tanto la producción del discurso como su desciframiento”²¹.

¿Quién se expresa, entonces, en cada concierto? El sistema, el orden cultural, primero, el orden social, después.

Cada una de esas obras que conforman el “repertorio”, al sonar, refuerzan un lazo social, una pertenencia, y exigen un reconocimiento: el reconocimiento de esa pertenencia, a través de la valoración. Consiste, entonces, el concierto, en una exhibición y al mismo tiempo una acción de resguardo de ese tesoro común que constituye la “cultura”.

¹⁸ “[...] según la fórmula de Saussure, ‘arbitrario y diferencial son dos cualidades correlativas’; [...] cada uno de esos rasgos significa únicamente lo que los otros no significan [...] sólo recibe su completa determinación de su relación con el conjunto de los otros rasgos [...] en tanto que *diferencia* en un sistema de diferencias” (BOURDIEU, P., 2007 [1980]: 18)

¹⁹ SAUSSURE, F., 1945 [1916]: 141

²⁰ *Ibid.*, p.142

²¹ BOURDIEU, P., *op. Cit.*, p.51

Volviendo sobre la idea del “reconocimiento” que se activa a partir de cada obra que conforma el repertorio, es claro que en él están implicadas una disposición y una competencia para apreciar o, como señala Bourdieu, “para establecer o para marcar unas diferencias mediante una operación de *distinción*”²². Captar el sentido del concierto, más allá de los significados particulares de las obras ejecutadas, aunque las obras, sobre todo las que conforman ese conjunto “canónico”, colaboren en su configuración, consiste en distinguir el valor social que el acontecimiento posee, un acontecimiento constituyente, afirmativo, re-creativo de un sentido social y de pertenencia.

Las obras, que sostienen la representación, proponen en el acto de su reconocimiento, del reconocimiento de su legitimidad, una reactualización tanto del orden como de la pertenencia a él por parte de cada uno de los elementos que componen la “constelación” de lo musical, como diría Heidegger: compositores, intérpretes, programadores, instituciones, prensa, público, estudiosos académicos, editores, comunicadores, grabadoras, agentes, etc.

Es así como se comprueba, en este caso a través de un análisis del funcionamiento de cierto mecanismo del campo musical académico, cómo el mundo social se construye y se reconstruye en las prácticas, tal como afirma Bourdieu²³, prácticas que devienen de un esquema, de un marco, de una estructura, que si bien es susceptible de ser modificada, es claro que a partir de una programación que se basa en la repetición o en la introducción de novedades “envejecidas”²⁴, está muy lejos de serlo.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor W.

2009 “El envejecimiento de la Nueva Música”, en *Disonancias. Introducción a la sociología de la música*, Obras Completas, T.14, Madrid: Akal, pp.143-163

²² BOURDIEU, P., 2012 [1979]: 549

²³ “los agentes son ellos mismos, en su práctica ordinaria, los sujetos de actos de construcción del mundo social”, BOURDIEU, P, 2012: 551

²⁴ No en el sentido en el que Theodor Adorno anunciaba el “El envejecimiento de la Nueva Música” (ADORNO, T. 2009: 143-163], es decir, por cuestiones inherentes a su lenguaje y sus materiales, sino a causa del tratamiento que han recibido por parte del sistema cultural y la tradición a la que pertenecen

- ATTALI, Jacques
1995 *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México: Siglo XXI
- BOURDIEU, Pierre
1979 *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Buenos Aires: Taurus, 2012
1980 *El sentido práctico*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007
- BÜRGER, Peter
1997 *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona: Península
- CORRADO, Omar
2004-2005 “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, en *Revista Argentina de Musicología*, nº5-6, Buenos Aires, pp.17-44
- DALHAUS, Carl
1990 *La música dell'Ottocento*, Fiesole: Discanto (citado por Omar Corrado en *Música y Modernidad en Buenos Aires 1920-1940*, Buenos Aires: Gourmet Musical, 2010, p.11)
- DANTO, Arthur C.
1999 *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona: Paidós
- FUBINI, Enrico
1968 *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid: Alianza, Segunda edición, 2005
- GARCÍA CANCLINI, Néstor
2010 *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, Madrid: Katz
- GIUNTA, Andrea
2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*, Buenos Aires: Fundación arteBA
- GRIFFITHS, Paul
1986 *Modern Music*, Toledo: Thames and Hudson
1995 *Modern Music and After. Directions since 1945*, Oxford: UP

SAUSSURE, Ferdinand

1916 *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires: Losada,
24°ed., 1945

WEBER, William

2011 *La gran transformación en el gusto musical. La
programación de conciertos de Haydn a Brahms*, Buenos
Aires: FCE

WILLIAMS, Raymond

1977 *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península, 1997

* * *

Fabián Beltramino. Magíster en Análisis del Discurso y Licenciado en Artes (Orientación Música) de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) Tesis de Maestría: (2005) *La crítica musical en la prensa diaria: estrategias discursivas de construcción y conservación de una escucha tradicionalista*. Director: Nicolás Casullo.

Es Docente-Investigador del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

Obra publicada: *La crítica musical en diarios*, Editorial Académica Española, ISBN: 978-3-8443-4835-4.

* * *

LA CAMBIANTE BIOGRAFÍA DE UNA CANÓNICA CANCIÓN ARGENTINA DEL SIGLO XX. *EL CARRETERO* DE LÓPEZ BUCHARDO

SILVINA LUZ MANSILLA
(Universidad de Buenos Aires – Universidad Católica Argentina)

Resumen

Se examina *Canción del carretero*, de Carlos López Buchardo, obra que musicaliza un poema de Gustavo Caraballo. Escrita en 1924 a poco de la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación –cuya iniciativa, proyecto y dirección tuvo como protagonista a nuestro compositor–, se postula que, junto con su condición inicial de canción de cámara, convivieron a lo largo del siglo XX al menos tres ámbitos más de circulación artística, lo que potenció su condición canónica. Esos ámbitos por los que transitó le dieron una 'biografía cambiante' –o quizá, varias biografías– y comprendieron el mundo del tango, la canción escolar y el repertorio de raíz folclórica. Se concluye que dicha multiplicidad imbricó procesos de ingeniería social, políticas culturales y educativas y mediaciones de distinto tipo entre las que destacan el disco y la radiofonía.

Palabras clave: canción de cámara - Argentina - recepción - popularización - canon

THE CHANGING BIOGRAPHY OF AN ARGENTINIAN CANONICAL SONG OF THE TWENTIETH CENTURY. THE *CARRETERO* BY LOPEZ BUCHARDO

Abstract

We examine *Canción del carretero*, an art song by Carlos López Buchardo, based on a poem by Gustavo Caraballo. Written in 1924, close to the creation of the National Conservatory of Music and Declamation (a project which initiative and direction corresponded to our composer), we affirm that the initial art song lived, through the Twentieth Century, with other three artistic circulation areas, increasing in that way its canonic condition. That 'changing biography' –perhaps, 'several' biographies– included the tango world, the school songs and the popular folklore derived repertoire. We conclude that this multiplicity included processes of social engineering, cultural and educational policies and mediations of various kinds specially the record and the radio.

Keywords: art song - Argentina - reception - popularization - canon

Introducción¹

En la música argentina de tradición escrita, la época de los Centenarios patrios –la segunda década del siglo XX– impulsó un fervor y un sentido de pertenencia que perduraron y acompañaron la conformación de un canon de obras representativas. Creado con el objeto de resaltar los rasgos de una identidad cultural, el canon se constituyó como un grupo no muy numeroso de composiciones mayormente breves, que abarcan desde el piano solista y el género sinfónico hasta la canción de cámara.²

En este trabajo examino *Canción del carretero*, obra de Carlos López Buchardo (1881-1948) que musicaliza un poema del entrerriano Gustavo Caraballo (1885-1969).³ Escrita en 1924 a pocos meses de la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación –cuya iniciativa, proyecto y dirección tuvo como protagonista a nuestro compositor–, postulo aquí que, junto con su condición inicial de canción de cámara, convivieron a lo largo del siglo XX al menos tres ámbitos más de circulación artística, lo que potenció su condición canónica. Esos ámbitos de circulación que le dieron una biografía cambiante –o quizá, varias biografías– abarcan el mundo del tango, la canción escolar y el repertorio de raíz folclórica.⁴

Para establecer las razones que motivaron esta multiplicidad, observaré procesos de ingeniería social, políticas culturales y educativas y mediaciones de distinto tipo, entre las que destacan el disco y la

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el *Segundo Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la International Musicological Society (ARLAC/IMS)* realizado en la Universidad "Alberto Hurtado" de Santiago de Chile entre el 12 y el 16 de enero de 2016, bajo el título "El *Carretero* de López Buchardo. Vidas paralelas de una canción canónica del nacionalismo musical argentino".

² Desde hace algún tiempo trabajo en la dilucidación de ese repertorio mediante una deconstrucción canónica que recurre a diversas perspectivas teóricas (MANSILLA, 2010a; 2010b; 2010-2011; 2013).

³ López Buchardo compuso también otras canciones con Caraballo, así como su obra no conocida *Santos Vega*, que tenían en preparación hacia 1937. Redactor en el diario *La Nación*, participó también en la revista *Nosotros* e integró el plantel de los primeros profesores del Conservatorio Nacional como profesor titular de una cátedra de Literatura. Véase "Conservatorio Nacional de Música. Nomenclatura de personal", *Tárrega*, N° 3, VIII-1924: 35.

⁴ El texto del *Carretero* parece haber sido representativo de la producción del abogado, periodista y escritor entrerriano, dada su inclusión en alguna antología. Por caso, en *Letras argentinas en la Antillas. Poetisas, poetas y prosistas argentinos*, Enrique Loudet (1957: 135-136) ofrece una breve noticia biográfica y el texto completo de la canción.

radiofonía.⁵ Sostengo que esas instancias –premiación, inclusión en ciertos repertorios, dedicatoria, ediciones, repercusión periodística– expandieron el consenso hacia la obra gracias a la intervención de instituciones enfocadas en el fomento y en la difusión del nacionalismo cultural. Mencionar además entre los intérpretes que la abordaron a cantantes líricos como Ninon Vallin, Hina Spani, Beniamino Gigli y principalmente, Brígida Frías, la esposa de López Buchardo, resulta tan importante como señalar las grabaciones de Ignacio Corsini, ligado al repertorio folclórico primero y al mundo del tango después; Atahualpa Yupanqui y Suma Paz, dos de las figuras más emblemáticas de la música de raíz folclórica argentina de la segunda mitad del siglo XX; y el conjunto vocal Los Fronterizos, de gran resonancia en los años 60.

Basta recordar el poema de *Canción del carretero*, para observar que adscribe claramente al atributo casi fundamental de la representación del gaucho como alguien solitario y melancólico que sufre 'mal de amores' [Figura 1].⁶ En una paráfrasis de la primera estrofa del *Martín Fierro* de José Hernández, esto fue definido por Melanie Plesch (2014: 226) al estudiar los tópicos disfóricos del llamado 'nacionalismo musical argentino', como el atributo de la "pena *estrordinaria*".⁷ Caraballo, descendiente de una familia patricia de Entre Ríos y emigrado a Buenos Aires en busca de reconocimiento como escritor (CHEIN, 2012: 214), adhiere en este poema a la línea literaria que aconsejara Martiniano

⁵ Andrea Matallana explica cómo a mediados de la década de 1930 la radio en Argentina claramente ya era "el nuevo medio de comunicación" polifuncional, "capaz de educar, cultivar y entretener", cuyo avance no solo implicó la extensión de las radioemisoras sino "el aumento de los oyentes, potenciales compradores de aparatos de recepción de frecuencias de radio". También menciona que el aumento de aparatos de radio entre los años 30 y 50 democratizó algunas expresiones artísticas (como la música grabada) al llevarlas a un sector mucho más amplio de la población (MATALLANA, 2006: 33).

⁶ No me detengo ahora en un análisis musical detallado, ya realizado por Deborah SCHWARTZ-KATES (1997) y Allison WEISS (2005) en sus disertaciones de doctorado y maestría, respectivamente. Para una noción acerca de la bibliografía actualizada sobre López Buchardo, puede verse MANSILLA, 2015.

⁷ En contraposición con los tópicos eufóricos (muy escasamente representados en la música del nacionalismo argentino, según estudia Plesch), los disfóricos integran una serie de alusiones a la melancolía, la tristeza, la lamentación por la pérdida del ser amado. Recuérdese la estrofa inicial del famoso poema: "Aquí me pongo a cantar /al compás de la vihuela / que el hombre que lo desvela / una pena *estrordinaria* / como la ave solitaria / con el cantar se consuela". (PLESCH, 2014: 217).

Leguizamón a la generación de escritores entonces jóvenes de su provincia: la de un nativismo comprometido con su origen entrerriano (*Ibidem*: 215).⁸

En las cuchillas se pone el sol:
las golondrinas han vuelto ya.
Y por la senda del campo verde
un carretero cantando va.

Alma de mi alma, ¡Cómo lloré!
bajo este cielo lleno de sol
cuando agitaste en la tranquera
tu pañuelito diciendo...¡adiós!

¡Ay, paisanita! Vuelve a mi amor,
sin ti mi vida no puede estar.
Las madre selvas se han marchitado
y las calandrias no cantan ya.

¡Ay, paisanita! Vuelve a mi amor
hecha tapera la casa está...
y entre los sauces llora el remanso
porque tus labios no cantan más.

En las cuchillas se ha puesto el sol:
mientras la tarde muriendo está.
Y así cantando va el carretero
las desventuras de su cantar.

Figura 1. Texto de Gustavo Caraballo, para *Canción del carretero*.

La canción está dedicada a la Sra. Sara Sagasta de Sagarna, esposa del entonces Ministro de Justicia e Instrucción Pública Antonio Sagarna, quien firmara junto con el Presidente Marcelo T. de Alvear, el decreto de creación del Conservatorio Nacional en ese mismo año 1924. Desconozco si la dedicatoria tuvo implicancias para la edición o para la obra,⁹ pero al menos podría inferirse una relación cordial entre compositor, co-autor y destinataria.¹⁰

⁸ Caraballo escribió también dos libros de poemas, *La senda del arquero* y *Las visiones del silencio*, caracterizados como poemas "pastoriles" (GALANTE, 1945: 85-86).

⁹ Cada una de las *Seis canciones al estilo popular* tienen dedicatoria: 1) a María Barrientos; 2) A Gastón Talamón; 3) a Luis Ochoa; 4) A Enrique Susini; 6) A la memoria de Julián Aguirre (quien había fallecido hacia mediados de 1924).

¹⁰ El origen entrerriano del Ministro Sagarna (1874-1949) y del poeta Caraballo podría ser también un punto en común, además de la colaboración de ambos en la

Marco de referencia

Delineo apenas, a manera casi de apostilla, dos apuntes teóricos que coadyuvan a mi análisis.

Entiendo la construcción canónica como un proceso, que ocurre, a veces, casi oculto. Como sostiene William Weber (1999: 336), el canon se origina a veces, a partir de una variedad de fuerzas, ideas y rituales sociales que crecen por fuera de la cultura musical. Así, las obras canónicas podrían constituirse como el resultado de la conformación de una 'mentalidad', con poca visibilidad, surgiendo como una extensión de arraigadas convenciones sin haber estado necesariamente ligadas a un movimiento literario o filosófico (WEBER, 1989: 6).

Para analizar el horizonte de expectativas de la obra, me resultan productivas algunas ideas del historiador Ezequiel Adamovsky, estudioso del desarrollo de la clase media argentina.¹¹ Este autor, que prefiere hablar de una identidad de los sectores medios más que de una 'clase media', dice que hay una marca regional en esa identidad: que cuando se habla de 'clase media' se presupone también a alguien procedente de la región pampeana, en especial de Buenos Aires o el Litoral (2015: 479). Postula que, hacia mediados de la década de 1930, los intelectuales y políticos de derecha incentivaron una suerte de 'orgullo' de clase media para contrarrestar lazos de solidaridad entre los sectores más bajos y el escalón superior. Este orgullo se haría carne como una identidad, hacia 1946, con el inicio del peronismo, como forma de diferenciarse de las identidades que éste proponía, centradas en el 'trabajador' (Ibidem). A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, la llamada 'clase media' argentina, dice el autor, se acusaría con frecuencia a sí misma, de racismos y de alianzas con la élite.

El estreno

Organizado por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires que López Buchardo presidía,¹² el estreno de la canción tuvo lugar el 15 de diciembre

revista *Nosotros*. Después de ese cargo, Antonio Sagarna fue Ministro de la Suprema Corte de Justicia.

¹¹ Historiador de la UBA e investigador del CONICET, Adamovsky sostiene (2015) que la llamada clase media –quizá simplifico en demasía– nació con una marca política muy fuerte, como reacción al peronismo. Desde mediados del siglo XX, se presupondría en Argentina que alguien 'de clase media' no adhiere al peronismo (ADAMOVSKY, 2015: 479).

¹² Fue presidente de esta institución desde 1916 hasta su fallecimiento (JURAFSKY, 1966: 18).

de 1924.¹³ La protagonista fue la cantante francesa radicada en esta ciudad Ninon Vallin, con el compositor al piano.¹⁴ La obra se repitió tres veces.¹⁵ La revista de la misma Wagneriana elogió su actuación y consideró el recital como un éxito. Dice:

"La Sra. Vallin dividió su programa en tres partes: la primera consagrada a Duparc; la segunda a Fauré [había fallecido recientemente] y la tercera a autores nacionales. Es innecesario decir cómo interpretó el programa la eximia cantante; si en la interpretación de los compositores franceses confirmó la gracia de su estilo y su serio sentido de identificación, en las obras de autores argentinos demostró una vez más su asimilación a un arte tan distinto de los que cultivara en otros tiempos, y por consiguiente, una musicalidad que toma, sin esfuerzo, y con el mejor resultado, los más variados aspectos./ La clausura del año artístico fue una verdadera nota de arte, como son todas las audiciones de la señora Vallin. Digno broche de la temporada, valió a la eminente artista grandes y prolongadas ovaciones y numerosos bis".¹⁶

Otra crítica, en la revista *El Hogar*, ponderó la intervención de Vallin por ser figura por entonces indiscutiblemente consagrada:

"Ninon Vallin cerró la temporada de esta importante asociación con un concierto dedicado a autores franceses y argentinos. Ningún elogio que no haya sido repetido cientos de veces podríamos hacer de tan incomparable artista, cuyo talento está por encima de toda crítica, ya que sus interpretaciones llevan al convencimiento de que es imposible hacer vivir más intensamente el espíritu que informó las composiciones de toda época y de cualquier escuela".¹⁷

¹³ Concierto de cierre de esa temporada, fue realizado en el Salón La Argentina. Ni en el programa de mano ni en las críticas posteriores se especifica que se trató de una primera audición. Sin embargo, es la primera mención de la canción que se ha podido rastrear.

¹⁴ Por la manera en que Dillon ofrece los datos, se entiende que hubo dos pianistas acompañantes, Aldo Romaniello y Carlos López Buchardo. Infiero que en el *Carretero* fue el autor mismo quien interpretó la parte pianística (DILLON, 2007: 103).

¹⁵ César Dillon, historiador de esa institución (2007: 103), ofrece el detalle de los bises que incluyeron "*Après un reve*", *El indiecito*, y tres veces *Canción del carretero*, según el diario *La Acción* del día siguiente al concierto (16-XII-1924).

¹⁶ "La clausura del año artístico", *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año VII, N° 68, XII-1924: 3.

¹⁷ IRIBERRI, Bernardo. "La semana musical", *El Hogar*, Año 20, N° 793, 26-XII-1924:10.

El Premio Municipal

Ni bien escrita, la partitura fue presentada junto a otras tres canciones, al Premio Municipal, la instancia de legitimación más importante que existía en Buenos Aires desde 1920.¹⁸ Obtuvo esa distinción, lo cual catapultó a López Buchardo en el consenso general como el hábil compositor de canciones en español.¹⁹ La Wagneriana, desde su revista, saludó a su presidente en forma discreta pero a la vez, enfática:

"Para la Asociación Wagneriana constituye una innegable satisfacción el discernimiento del aludido premio, acto de justicia que nos place celebrar, pero sobre el cual no nos es dado insistir a causa de los estrechos vínculos de amistad y compañerismo que nos unen al Sr. López Buchardo y también por conocer las características de nuestro presidente, refractarias a todo lo que puede representar un elogio, por merecido que sea, como lo es absolutamente, en esta oportunidad. / De todos modos –aun cuando ello signifique contrariar los deseos del Sr. Carlos López Buchardo–, al congratularnos con la merecida distinción de que ha sido objeto, le expresamos nuestra felicitación más sincera, en la seguridad de interpretar asimismo los sentimientos de nuestros consocios".²⁰

Ediciones, transcripciones, adaptaciones y recepción

La edición de la partitura que alcanzó mayor difusión es la de Ricordi Americana para canto y piano, que ubica al *Carretero* como la quinta de *Seis canciones al estilo popular*.²¹ Se encontraron asimismo, varias otras versiones (coro con piano, guitarra sola, piano solo, viola y piano)

¹⁸ Importancia dada no solo por el prestigio con que contaba, sino porque otorgaba una pensión vitalicia para el favorecido. Se trataba de premios estímulo, por lo que no podían ser declarados desiertos.

¹⁹ Téngase en cuenta que abundaba por entonces en la canción de cámara argentina el repertorio en francés e italiano y que era una discusión del momento, el uso del idioma español como marca local. Sobre éste y otros premios municipales, véase MONDOLO, 1989.

²⁰ "Un Premio Municipal a la música, otorgado al señor Carlos López Buchardo", *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*, Año VII, N° 77. XII-1925: 2 y 7.

²¹ Las otras son: 1) *Vidalita*; 2) *Los puñalitos*; 3) *Desdichas de mi pasión*; 4) *Vidala* y 6) *Jujeña*. Las tres primeras musicalizan textos de Leopoldo Lugones; la cuarta y la quinta, de Gustavo Caraballo y la última de González López. Jurafsky señala que son *Vidala* y *Canción del carretero* las que comienzan a figurar de inmediato "en el repertorio de todos los cantantes" y posteriormente, en versión "para dos voces realizada por el mismo autor", pasan al repertorio coral "destinado a los alumnos de los colegios secundarios" (JURAFSKY, 1966: 35).

publicadas tanto en vida del compositor como en forma póstuma.²² La primera edición, de 1927, se imprimió en Milán en el álbum *Tre canzoni argentine*.²³ En formato individual, el *Carretero* tuvo su primera edición en 1927 en Buenos Aires. Se pudo contar con un ejemplar de esa primera edición [Figura 2]. El diseño de tapa es de Guido Didone y la tonalidad de la obra es La menor.



Figura 2. Portada de la partitura, en la primera edición argentina (1927).

²² Consultamos distintos ejemplares. En formato individual contamos con dos ejemplares: uno antiguo, personal, y otro perteneciente al Archivo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (en adelante, INMCV). El personal es de 1927, producida en Buenos Aires, pero que indica G. Ricordi E. C. El del INMCV corresponde a Ricordi Americana BA 6117, impreso sin número de edición en agosto de 1948 (corresponde a FONDOMA PI-914). De las *Seis canciones al estilo popular*, contamos también con dos ejemplares: uno del INMCV y otro propio, más bien reciente. El ejemplar del Archivo del INM (FONDOMA PI-883) editado por Ricordi Americana –BA 6020–, tiene indicado "7ª edición", con fecha julio de 1968. Nuestro ejemplar personal tiene el diseño estandarizado de Ricordi para las obras argentinas, con el típico marco celeste, y es de julio de 2003. No indica número de edición.

²³ *Tre canzoni argentine nello stile popolare per canto e pianoforte*: Así figura la partitura en el catálogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, de Italia, con su base de datos online.

Respecto de la tonalidad, tuvo dos variantes: La menor, para la original de canto y piano y las versiones como canción escolar,²⁴ para guitarra sola y para coro con piano; Do menor, al integrarse a las *Seis canciones*.²⁵

Otros músicos intervinieron en las distintas ediciones, algunas póstumas: en la de coro con piano, Juan Emilio Martini;²⁶ en la de guitarra sola, León Vicente Gascón;²⁷ en la de piano solo, dedicada a Brígida Frías de López Buchardo, Leonardo Brunelli;²⁸ en una de viola y piano, Bruno Bandini.²⁹ Existen también tres transcripciones inéditas: una para voz, arpa y orquesta de arcos, de Bruno Bandini,³⁰ otra para canto y guitarra, de 1960, de María Luisa Anido,³¹ y la tercera para canto, violín, viola y cello, de Guillermo Graetzer.³²

Hubo algunas adaptaciones realizadas, podría decirse, en el ámbito 'doméstico'. De ellas, resulta de interés mencionar un cambio de texto detectado en un ejemplar escolar, que trueca el amor humano por el de unas avechillas que han abandonado su nido, seguramente como adecuación para los niños [Figura 3].³³

²⁴ La edición como canción escolar (Ricordi BA 6271) está hecha para una voz y piano; la coral con piano es para tres voces (BA 8393 y 8394).

²⁵ Edición Ricordi BA 6020.

²⁶ Esta versión corresponde a la Serie que Ricordi denominó "Versiones corales de obras famosas". Corresponde a BA 8393 (la partitura) y BA 8394 (las partes vocales en formato pequeño). El ejemplar del Archivo del INMCV fue impreso en agosto de 1970, sin indicación de N° de edición (FONDOMA PI-913).

²⁷ Corresponde a BA11428, de Ricordi Americana. El copyright indicado en el ejemplar del Archivo del INMCV dice 1956 (FONDOMA PI-910). Está en La menor.

²⁸ Corresponde a Ricordi BA 11125. El ejemplar del INMCV fue impreso en marzo de 1955. (FONDOMA PI-564).

²⁹ Esta versión no la hemos visto, pero está indicada en el reverso de otra partitura como Ricordi BA 6216, agrupada con una versión de *Campera*, para la misma formación. Véase FONDOMA PI-564.

³⁰ Este arreglo está en el Archivo de Melos Ediciones Musicales /Ex Ricordi Americana. Una copia está en el IIET.

³¹ Este manuscrito, dedicado a "Blanquita" y fechado el 9 de julio de 1960, se encuentra en posesión de Cristina Cid. Gracias a una copia cedida gentilmente por ella, Ricardo Jeckel y Laura Otero realizaron una edición crítica por parte del proyecto DAMUS-UNA "Maestros y discípulas. Maestras y discípulos. La creación musical en torno al Conservatorio Nacional (1924-1995)" de la programación 2015-2016, bajo mi dirección.

³² Copia del manuscrito, en posesión del cantante Roberto Britos, me fue cedida gentilmente.

³³ Este ejemplar lo consulté en la Biblioteca del Docente Municipal, de la Ciudad de Buenos Aires.

Ya la jornada cumplida está
bajo este cielo lleno de sol
vuelan las aves hacia sus nidos
los tardos bueyes mugiendo van.

Los días pasan, todo se va,
y el carretero no vuelve más
las madresevas se han marchitado
y las calandrias no cantan ya.

Porque el paisano no volverá,
hecha tapera la casa está
y entre los sauces llora el remanso
y el carretero lejos se va.

**Figura 3. Adaptación para escolares, escrita a mano
en un ejemplar del *Carretero*.**

Desde la perspectiva que Martin Zenck (1989: 96-116) denomina "recepción compositiva implícita", puede ubicarse a una obra para guitarra sola de León Vicente Gascón, que se titula *Cantando va el carretero*.³⁴ Dedicada a "la culta y admirable guitarrista Prof. Inés Nenendorf", la breve página, publicada en 1961, está subtitulada "tonada". Efectivamente, el ritmo acompañante guarda parentesco con ese tipo de canción característica del folclore de la región de Cuyo. La introducción, que solo presenta las armonías, tiene en la organización rítmica un gesto que culmina en un valor más prolongado, recordando la introducción de la canción de López Buchardo. La melodía principal se inicia también ascendiendo por grados conjuntos desde la tónica, si bien resuelve de modo diferente. La pieza, en *Mi menor*, transcurre mayormente entre armonías de tónica y dominante, con una digitación y dinámicas indicadas de manera muy detallada y con uso de escala menor armónica en los descensos del séptimo al sexto grado. Sobre el final, utiliza armónicos guitarrísticos en el acorde de tónica arpegiado.

Intérpretes y grabaciones en los años 20 y 30

Luego del estreno a cargo de Ninon Vallin, la canción registró interpretaciones de la célebre Hina Spani quien la difundió en el exterior, para después destacarse y asociarse de manera *sin e qua non*, en su versión

³⁴ Corresponde a BA 11956. En Biblioteca Nacional se la puede consultar en la Audioteca, en ubicación P4APA023405421.

de cámara, con Brígida Frías, la esposa del compositor. La colaboración del matrimonio duró hasta aproximadamente 1943.³⁵

Hina Spani (1896-1969), la soprano argentina con carrera internacional, grabó el *Carretero* en abril de 1930 en La Scala de Milán, dirigida por Gino Nastrucci. Dicha grabación fue re-editada en Alemania en los 80.³⁶ Spani descolló como cantante lírica hasta su retiro en 1940. Se dedicó después a la pedagogía del canto, enseñando en el Conservatorio Nacional, la Universidad Nacional del Litoral y el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón (GARCÍA MUÑOZ, 2002: 55).

Brígida Frías de López Buchardo se perfeccionó en canto con Ninon Vallin y Jane Bathori, lo que hizo que una de sus especialidades fuera el repertorio francés. En piano, violín y canto se formó también con otros músicos argentinos. Sin duda fue el repertorio de canción de cámara argentina el que la llevó con su esposo a recorrer los principales escenarios del país, imponiendo un estilo de 'decir' la canción argentina, según García Muñoz, difícilmente repetible (1999: 267).³⁷ Procedente de una familia patricia de Tucumán,³⁸ Brígida y su esposo fueron considerados 'embajadores' del arte vocal argentino, proyectándose no solo en numerosos teatros y salas del país sino también a través de la creciente radiofonía (GARCÍA MUÑOZ, 1999: 267). Por entonces, la introducción creciente de receptores de radio en la vida cotidiana, lejos de 'silenciar' al oyente, creó un espacio para comentar los temas que la programación proponía. Karush (2013: 130) señala que la radio tuvo una función educativa, cultural y política de gran magnitud y la compara con la función de la escuela obligatoria en las décadas anteriores, en cuanto a la formación y recreación de las culturas populares.

³⁵ Hasta ese año aparece en las programaciones en general acompañada por su esposo. Luego de 1945, actuó con Roberto Locatelli, Mafalda Napolitano de Quaratino y Arturo Luzzatti, entre otros pianistas.

³⁶ Higinia Tuñón de Serrantes, tal su nombre verdadero, había estudiado con Amanda Campodónico en Buenos Aires y con Vittorio Mortatti en Milán. Debutó en La Scala en 1915 y cantó en ambas ciudades cerca de setenta roles diferentes. La grabación histórica para cuerdas y voz corresponde al disco HMV AV32, M BM 1585-2 (17-04-1930). La re-edición se titula *Lebendige Vergangenheit. Hina Spani*, del sello Preiser Records (89037/1987).

³⁷ Jurafsky señala que el matrimonio en 1920 marca un acontecimiento en la vida de López Buchardo, porque "halló en su compañera a la intérprete ideal de sus canciones", representando ellos "la más perfecta imagen de compenetración" que irradiaba "un poder de seducción raramente alcanzando por artista alguno". (1966: 21).

³⁸ Su abuelo, Uladislao Frías (1821-1899), de Tucumán, había sido Ministro del Interior durante la presidencia de Domingo F. Sarmiento.

Hacia 1932 LS 8 Radio Stentor contó con la pareja en una serie de recitales: la voz de Brígida "se adapta admirablemente al micrófono".³⁹ Por la revista *El Hogar* se sabe que en 1936, actuaron en LR 1 Radio El Mundo, con frecuencia semanal.⁴⁰ En *Sintonía*, 'la' revista dedicada a la radiofonía, se señala que ella, pudiendo incursionar en todos los idiomas, ha preferido sin embargo el español. El tono es de un nacionalismo encendido:

"[...] Cantante de temperamento exquisito, cultivado, dúctil; plena de matices en la sutileza de sus interpretaciones, ella fue la primera en buscar sobre los campos argentinos el rastro de las armonías que acunaron a sus hombres. Después les restó asperezas y las llevó bruñidas a lucir en los salones. [...] Era más distinguido entonces el recurso de la música francesa o italiana. Fue la señora de López Buchardo quien arrastró consigo la emoción del nativo que gime, llora, ríe y canta sobre el bordoneo de la guitarra, se adueñó de su secreto y lo impuso en el repertorio de cámara salvando todas las audacias./ Fue un anhelo legítimo de patriota, porque su vasta cultura musical le permitía incursiones en todos los idiomas".⁴¹

³⁹ Encontramos una nota estimada en 1932/33 titulada "Recitales de música argentina a cargo del maestro Carlos López Buchardo y Brígida Frías", que dice: "El compositor [...] y su esposa [...], excelente cantante esta última, han iniciado su actuación en L.S. 8 Radio Stentor, con una serie de recitales de autores argentinos. Es una verdadera adquisición que merece destacarse por la calidad artística, suficiente para enriquecer cualquier programa. Son dos elementos que gozan de reconocidos prestigios en los círculos musicales y los mejores exponentes de la difusión de las músicas argentinas./ El maestro Carlos López Buchardo, con ser uno de los cultores más entusiastas de nuestra música, es a la vez el mejor propagandista de la obra de los compositores locales, labor que ha venido realizando paciente y tenazmente desde hace largos años. / Para ello ha contado con el concurso de su esposa, cantante especializada en la música de cámara, y poseedora de una voz de gran calidad, cuya naturaleza se adapta admirablemente al micrófono./ Audiciones son éstas de estimable valor y de gran interés por su importancia artística".

⁴⁰ En esa nota se habla de la incorporación de Brígida a los programas de Radio el Mundo, junto a su esposo. Explica que la ha incorporado con frecuencia semanal y "ha sido difícil la conquista, ya que jamás fue la ambición de la señora de López Buchardo cantar en público". Sigue: "En su primera audición ha seleccionado música de su esposo, y así nos ha sido dado escuchar a este doble número artístico en la realización de vidalas, vidalitas, tonadas de gran profundidad y novedosas en el tema. Por el programa de la señora de López Buchardo desfilaron otros músicos argentinos, y obras del repertorio extranjero, selectas y fáciles a la comprensión del público". RÍOS, Concepción. "La radiotelefonía asimila a sus programas elementos de prestigio", *El Hogar*, 13-III-1936.

⁴¹ Véase MARVAL, María Elena. "Una voz de vidalas y nostalgias: Brígida Frías de López Buchardo", *Sintonía*, II-1937.

Un par de audiciones más se escucharon a través de LR4, Radio Splendid en 1938 y en LS1 Radio Municipal, en 1939. La primera, auspiciada por Atkinsons, se transmitió desde el Salón del Consejo de Mujeres. La marca cosmética y de perfumes gestionaba el programa "La Hora Atkinsons", dedicado como es obvio al público femenino. Brígida es presentada [Figura 4] como una 'folklorista'. La segunda audición, realizada en el Teatro Politeama, es curiosa porque incluyó al *Carretero* junto a piezas criollas,⁴² valeses, rancheras, tangos y algunas 'estilizaciones' arregladas para la flamante Orquesta Folklórica Municipal que dirigía el compositor de tango Juan de Dios Filiberto.⁴³



**Figura 4. "La fiesta exclusiva del folklore argentino e internacional",
Sintonía, IV-1938.**

⁴² Las referencias mencionan que los arreglos fueron de Gómez Carrillo, Chazarreta y Podestá. Véase *La Mujer*, Año IV, N° 39. (IX-1939), p. 58.

⁴³ En la columna de Elsa Calcagno en la revista *La Mujer*, estudiada por Silvia Lobato, se denomina con el término 'estilización' a las obras de cuño académico imbuidas de la estética del 'nacionalismo musical argentino' (LOBATO, 2012: 219-220).

En paralelo a esta difusión que le otorgaba la radio, el *Carretero* corría también por el éter, desde 1931, en la voz de un cantor entonces consagrado al repertorio popular de temas criollos, que después ampliaría su espectro hacia el tango.⁴⁴ Ignacio Corsini (1891-1967) grabó la obra a mediados de ese año y su registro aparece publicitado por el sello Odeón,⁴⁵ en los anuncios de la popular revista *Caras y Caretas*.⁴⁶ Con un característico timbre propio de tenor y una impostación algo nasal,⁴⁷ el *Carretero* devino así en una suerte de vals criollo.⁴⁸ Corsini, dicen los especialistas, alternó la interpretación de tangos con milongas, cifras, valeses criollos y estilos (FERRER, 1977: 352).

Es notable cómo la canción de este estudio favoreció en los años 30 un amplio conocimiento de la figura de López Buchardo y su condición de músico 'argentino'. En una nota de 1934 se habla de la "raigambre inconfundiblemente criolla" de sus canciones y se destaca la popularización del *Carretero*, "a pesar de su exquisitez".⁴⁹ En otra nota, de 1937, se lee: "¿Quién no se ha deleitado oyendo la ya popular *Canción del carretero* [...]"

⁴⁴ Como Agustín Magaldi y el mismo Carlos Gardel, Corsini comenzó su carrera como cantante de canciones de 'folclore rural'. Karush afirma que hubo una suerte de moda de la cultura popular y rural en Buenos Aires y que por eso estas músicas que abrevaron en la rica tradición de los payadores, alcanzaron gran popularidad. (KARUSH, 2013: 80).

⁴⁵ Con guitarras del Maciel, Pagés y Pesoa. Sello Odeón. Enrique Maciel fue el autor de la música de uno de los valeses criollos quizá más famosos: *La pulpera de Santa Lucía* (1928). (PORTORRICO, 2004: 115). También grabó el estilo *La piedra del escándalo*, de Pablo Podestá y Martín Coronado.

⁴⁶ El anuncio de la casa de Max Glücksmann dice: "Discos Nacional Odeón. La fiel expresión del arte criollo. Algunas novedades de septiembre". *Caras y Caretas*, N° 1718, 05-IX-1931: 15. Glücksmann, el más importante mediador local, llegó a Argentina en 1890. Tempranamente vio el potencial comercial de las nuevas tecnologías y supo hacer de eso su empresa. Creó un extenso catálogo, grabando a los cantantes más importantes de tango y alcanzando a tener en los años 30, setenta cines que daban trabajo a unas mil quinientas personas. (KARUSH, 2013: 71-72).

⁴⁷ Corsini perteneció a la misma generación que Carlos Gardel (SALTON: 1999: 95).

⁴⁸ Esta grabación, remasterizada, figura en una antología de Corsini, de 2005, en la colección *Grandes del tango*. Corresponde al N° 31. Aunque sin datación, contamos también con un disco de la Fonoteca del INMCV denominado *El romántico cantor. Ignacio Corsini con acompañamiento de guitarras*. Dice ser un LP de 33 rpm, irrompible. Sello Odeón LDS 155 B (SADAIC 35171). Probablemente se trata de la misma grabación en sucesivas re-ediciones: 1931 la primera, LP sin fecha la segunda, y la tercera, en disco compacto de 2005.

⁴⁹ "Sus obras, desde su ópera [...], la serie de canciones popularizadas a pesar de su exquisitez –recordemos, no más, "El Carretero"–, hasta sus recientes partituras [...] todas trasuntan una raigambre inconfundiblemente criolla". Véase *Noticias Gráficas*, 25-IV-1934.

de una tan hermosa y atrayente melancolía criolla y de una escritura tan sobria y hondamente expresiva?".⁵⁰ En 1938, el mismo compositor revela en la revista *Leoplán*, que sus obras están "basadas casi todas en temas de nuestro folklore". Y remata: "entre ellas recuerdo *La canción del carretero* en colaboración con Gustavo Caraballo, poeta de quien Leopoldo Lugones afirmara que era un verdadero payador".⁵¹

Brígida Frías tuvo su esplendor como cantante en los años 30.⁵² En la revista *Ars*, hacia fines de esa década, se comenta: "Puede decirse [...] que es nuestra Ninon Vallin. No tiene puesto su anhelo en hacer brillar su voz; sus aspiraciones son más elevadas; se preocupa en articular con claridad, en declamar, en 'vivir' una obra".⁵³

Intérpretes y grabaciones en los años 40 y 50

La década del 40 arranca con la inclusión del *Carretero* en la lista de cantos escolares aprobados por el Consejo Nacional de Educación. Estos listados se distribuían entre los profesores de música y tenían piezas obligatorias y piezas recomendadas.⁵⁴ Para 1946, ya con una mayor adecuación pedagógica, el *Carretero* vuelve a aparecer en esos folletos, pero aconsejada ahora para niños de 5º y 6º grado.⁵⁵ De 1956 data también

⁵⁰ FERRARIA, Mayorino. "Músicos argentinos. Carlos López Buchardo", *El Momento Musical. Revista Mensual Ilustrada*, Año II, Nº 6, V-1937: 3.

⁵¹ MERICO, Luis. "López Buchardo", *Leoplán*, 09-XI-1938. No llama la atención que el compositor haga hincapié en el aspecto literario dado que *Leoplán* era una publicación destinada a la educación literaria de la población, de muy amplia tirada –su título mismo revela la propuesta de un plan de lectura–, cuyos ejemplares podían aparecer tanto en una peluquería o en la sala de espera de un médico como en una biblioteca.

⁵² Entre varios otros, contamos con los siguientes programas obrantes en el IIMCV de la Universidad Católica Argentina: 1) 21-III-1935. Ambos esposos en Bahía Blanca, en la Biblioteca Rivadavia. El *Carretero* cerró el recital. 2) 12-X-1936. Día de la Raza. Acto cultural de homenaje. Escuela "Justo José de Urquiza" de Capital Federal Distrito XII, Nº 1. Hicieron el *Carretero* ambos esposos. 3) 09-XII-1936. Distribución de premios y diplomas en el Teatro Nacional de Comedia, Cervantes. Organiza la "Cruz Roja Argentina". Allí se estrenó el *Himno de la Cruz Roja Argentina* de Carlos López Buchardo y ambos esposos hicieron entre otras, *Canción del Carretero*, siempre al final. 4) 01-VI-1943, nota de *El Mundo*: se comenta que los esposos ofrecieron una audición organizada por SADAIC en la que interpretaron partituras argentinas finalizando con el *Carretero*.

⁵³ LARROQUE, Enrique. "La semana lírica", *Ars*, c.1939.

⁵⁴ (Cantos escolares, 1941: 10). Figuran también de López Buchardo *Hormiguita*, *Vidala*, *Este pajarito*, *La casita del hornero*, *Mi señorita*, *El jardín de mi escuela*, *El patio*, *El canario*, *El arco iris* y el *Himno de la Cruz Roja Argentina*.

⁵⁵ (Cantos escolares, 1946). Aparece junto con *Vidala*, a dos voces.

la primera edición del *Cancionero escolar argentino*, de Pedro Berruti, libro en el que se incluye el texto completo del *Carretero*. Alcanzó catorce ediciones, la última publicada en 1997.⁵⁶

Hasta donde se ha podido establecer, los últimos conciertos de los esposos López Buchardo datan de 1943. En 1942 actuaron en Montevideo.⁵⁷ En 1943, ofrecieron un concierto en SADAIC que se transmitió tanto por LRA Radio del Estado como por LS1 Radio Municipal.⁵⁸ Una presentación con la orquesta de cámara de la OCMA (Organización Cultural de Músicos Argentinos) nos trae el *Carretero* por Brígida Frías, dirigida por Roberto Locatelli en 1945.⁵⁹ En La Plata, en 1947, otra vez actúa acompañada por Locatelli al piano, patrocinada por la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional.⁶⁰ [Figura 5]



Figura 5. Brígida Frías de López Buchardo canta acompañada por Carlos López Buchardo. Concierto en Azul, provincia de Buenos Aires, el 12 de julio de 1939. Foto IIMCV.

⁵⁶ La portada del libro indica que está preparado "según los programas de música de las escuelas primarias". Más información disponible en: <http://www.editorialescolar.com/pedroberruti.html> Hemos consultado en la Biblioteca Nacional del Maestro la novena edición, de 1976, comprobando efectivamente la presencia del texto de nuestra canción. Esa novena edición, "primera tirada" dice, en página final, ser de dos mil ejemplares.

⁵⁷ Auspiciados por Patrocinio de Arte y Cultura Popular. Ver diario *El Nacional*, 26-IV-1942 y *La Prensa*, 1-V-1942.

⁵⁸ Realizado en la Biblioteca "Blas Parera" de SADAIC, el 2-VI-1943.

⁵⁹ El programa del 18-XI-1945 dice que fue la versión de Bruno Bandini. El concierto se realizó en el Teatro Presidente Alvear.

⁶⁰ Véase el diario *El Día*, de La Plata, del 06-IX-1947. El concierto estuvo presentado por Carlos Suffern quien disertó sobre la canción argentina de cámara.

Un asiduo visitante de los teatros porteños desde 1919 había sido Beniamino Gigli (1890-1957).⁶¹ En 1947 Gigli conoció algunas obras argentinas.⁶² De noviembre de ese año data su grabación del *Carretero* en Londres,⁶³ con una orquesta de cuerdas dirigida por Reinaldo Zamboni.⁶⁴ La grabación va a llegar a Argentina en el momento en que se ha consolidado ya una verdadera "radiomanía",⁶⁵ y va a circular en el contexto de disposiciones expresas del peronismo,⁶⁶ que priorizaron la propagación de repertorios locales.⁶⁷ Entre las muchas re-ediciones de los discos de este tenor, el *Carretero* fue incluido en su antología completa de 1990.⁶⁸

Ícono de la música de raíz folclórica argentina, Atahualpa Yupanqui (1908-1992) grabó una versión para guitarra sola en junio de 1956, en un

⁶¹ Comisionado para distintos roles operísticos, visitó Argentina durante el periodo de entreguerras. Su incursión de 1926 no parece haber sido del agrado del crítico Gastón Talamón quien escribió: "No sabe cantar; todo su arte se concreta a abrir la boca y a explayar su hermoso caudal de voz. [...] De estilo y de comprensión musical, no hay que hablar: son inaccesibles a su mentalidad primaria de ex peón de farmacia, que no había nacido para otra cosa... [...] ¿Qué beneficios 'culturales' proporcionó la actuación del tenor Gigli? Ninguno, absolutamente ninguno; a menos que hagamos un factor cultural del deleite sensualista y pasajero que no deja rastro, experimentado por los amantes del 'bel canto', ante los suaves gorjeos del celeberrimo tenor; pero en este caso deberíamos fomentar y subvencionar la cría de canarios, zorzales y demás aves canoras, que también deleitan a las niñas y por ello, vendría a ser un importante factor de cultura musical". Cfr. TALAMÓN, Gastón. "El fetiquismo musical. La lepra del teatro lírico", *La Quena*, Año VII, N° 28, III-1926: 5.

⁶² Hay referencias en *Buenos Aires Musical*, escritas por Ricardo Turró sobre esos conciertos, todas elogiosas. En ese viaje encarnó el Radamés en *Aida* de Verdi y ejecutó una buena cantidad de fragmentos italianos.

⁶³ Véase la discografía compilada por Fernando Fraga para un dossier dedicado al tenor en la revista *Scherzo*, Año V N° 42, III-1990: 106.

⁶⁴ Grabación de Gigli: se realizó en Londres, en noviembre de 1947. Matriz OEA 12596, velocidad 78 rpm. número de catálogo HMV DA 1891. (GIGLI, 1962: 274).

⁶⁵ Matallana menciona que para 1947 la cantidad *per capita* de aparatos de radio ascendía a 5,37 personas por cada aparato, mientras que la proporción para máquinas de coser era de 9,52 y la de planchas de 8,75. (MATALLANA, 2006: 38).

⁶⁶ El proteccionismo llegaría por un decreto del Poder Ejecutivo Nacional en 1949, publicado en el Boletín Oficial el 12-I-1950.

⁶⁷ La disputa sobre qué repertorios eran considerados 'nacionales' venía de antes, según lo ha analizado ya Omar Corrado (2010). La polémica ocurre en la prensa gráfica hacia 1943 y refleja la pugna por el campo simbólico desde distintas fuerzas políticas (el partido comunista y el incipiente peronismo).

⁶⁸ *Gigli Edition*. Volumen 12. London Recordings (1946-1947). Naxos Historical 8.111101. En esa misma circunstancia, grabó también *Vidalita*, *opus 45 N° 3*, de Alberto Williams.

disco del que se imprimieron quinientos ejemplares.⁶⁹ Sea como pieza "invitada", orgullo para el elegido como dice Sergio Pujol,⁷⁰ o al revés, como obra con poder legitimador que daba mayor brillo al intérprete, se volvió a incluir en 1969 [Figura 6], en el LP *Campo abierto*, re-editado al año siguiente en España.⁷¹ Yupanqui, debe recordarse, había estudiado guitarra clásica de niño con Bautista Almirón, aunque en etapas interrumpidas.⁷² Sobre su aproximación al instrumento, dijo:

"No soy un hombre disciplinado ni nunca lo fui para la guitarra. Siempre fui un 'sentidor', sin disciplina ni grandes condiciones técnicas. No las tuve nunca. Pero buscaba el sonido: buscaba que la guitarra cantara, no simplemente que tradujera un texto, sino que además lo contara, como un cantante. [...] / Me ayudó mucho en eso lo que había aprendido en casi tres años de violín: el *vibrato* suelto. Me ayudó mucho aplicarlo a la guitarra, a soltar la mano y lograr entonces un tipo de sonido que era el que a mí me respondía". (GALASSO, 2009: 21).

De ese mismo año 1956 es la película *Horizontes de piedra*, dirigida por Román Viñoly Barreto. En ella, Yupanqui encarnó un papel secundario, pero principalmente realizó toda la musicalización.⁷³ El grueso del argumento transcurre con la guitarra de fondo, que suena en estilo improvisatorio. Solo unas pocas canciones entre las que destaca *Luna tucumana*, se incluyen en momentos clave. En la escena que inicia en el minuto 20:31, podría inferirse la sugerencia de una cita del inicio de la introducción del *Carretero*, parafraseada, pero con idéntico ritmo.

⁶⁹ Junto su *La zamba soñadora*, en el otro lado del disco, ambas versiones instrumentales. Grabadas el 01-VI-1956, el disco en 78 rpm se publicó el 01-VIII-1956. Véase <http://atacris.com/ata/vynils3b.html> El N° de grabación es 21027, de Odeón. Así consta en el libro de grabaciones del sello Odeón (028, hoja 076), que por gentileza de Oscar Scoccola se halla disponible en el sitio de la Fundación Yupanqui. Véase: <http://www.fundacionyupanqui.com.ar/principal.html>

⁷⁰ "Siempre había en el repertorio de Atahualpa alguna pieza 'invitada' o de colaboración, lo que suponía un motivo de orgullo para el elegido". (PUJOL, 2008: 232).

⁷¹ Corresponde a Odeón 4084. Colección Musical. Datos disponibles en el sitio dedicado a la discografía completa de Yupanqui: <http://www.atacris.com/ata/vynils2b.html>.

⁷² "Interrumpidas por mi pobreza, por estudios de otra índole, por traslados de mi gente y por giras de concierto de don Bautista. Pero estaba el signo impreso en mi alma y ya para mí no habría otro mundo que ese: ¡La guitarra!". (GALASSO, 2009: 22).

⁷³ Actúan también Julia Sandoval, Milagros de la Vega y Mario Lozano.



Figura 6. Estuche del disco larga duración *Campo abierto*, de A. Yupanqui. Fonoteca del INMCV.

Yupanqui interpretó su versión hasta muy mayor. Una emblemática, a pesar de la obvia dificultad técnica para sus manos ya muy deterioradas, es la que lo muestra al inicio de la famosa entrevista televisada que le realizó el periodista Antonio Carrizo en 1984, a poco de reiniciarse el último periodo democrático de Argentina.⁷⁴ Yupanqui ofrece allí lo que para entonces era su espectáculo 'clásico' en el que alternaba reflexiones con interpretaciones en guitarra sola o en canto y guitarra.⁷⁵ Sus ideas introductorias, con frecuencia, rondaban lo que llamaba 'los tres misterios': el de la llanura, el de la selva y el de las montañas. En su relato, el

⁷⁴ Carrizo realizó un grupo de entrevistas entre 1984 y 1985 que fueron difundidas por el Canal 11 de la televisión argentina bajo el nombre *Los Grandes*. Véase Maurer, Roberto. "Los Grandes en TV", *El Litoral*, 20-VI-2008. Disponible en: <http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2008/06/20/escenariosysociedad/SOCI-01.html>

⁷⁵ La entrevista completa está disponible en internet. Véase Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=jSKxZHycboM&list=PLA48567B712E370FC>

Carretero describía musicalmente a la perfección la soledad del hombre de la pampa, el primero de esos 'misterios'.⁷⁶

Intérpretes y grabaciones en los años 60 y 70

Como es sabido en la década de 1960 irrumpe en Argentina el llamado *boom* del folclore.⁷⁷ Periodo con un máximo esplendor en el primer quinquenio de la década, decayó hacia el final y comienzos de los 70 para dar paso al período de restricciones durante los gobiernos dictatoriales. Hubo censura que fue en muchos casos, autocensura, producto del miedo y de la necesidad de subsistir.⁷⁸ La actividad en algunos casos fue mínima.

La biografía de nuestra canción continuó en este periodo, tanto en versión solista como de conjunto. Suma Paz, guitarrista y cantante que brilló en la década de 1960 por su interés en el repertorio de la región pampeana, la tomó e incluyó en su primer disco [Figura 7] *La incomparable Suma Paz*, de 1960.⁷⁹ La artista (1939-2009), Licenciada en Filosofía y Letras graduada de la Universidad Nacional de Rosario (VARGAS VERA, 2009: 10), había surgido en la televisión en el programa *Sábados criollos* de Pancho Cárdenas. Este programa del entonces flamante Canal 7 de Buenos Aires, pasaría después a llamarse *Domingos criollos* (PORTORRICO, 2015: 131). Para 1961, Paz estaba también entre las atracciones de *La pulpería de Mandinga*, programa de Canal 9 (*Ibidem*: 133). La repercusión del *Carretero* debe haber sido positiva porque se re-

⁷⁶ Yupanqui lo relató así: "Le digo al público: Mi tierra se compone musicalmente hablando de tres misterios profundos y muy valederos. El misterio de la pampa, la gran llanura, el misterio de la selva y el misterio de los Andes, de las montañas. En esos tres misterios viven criaturas que son argentinas de diversa condición, unos en el valle, otros más arriba, unos pueden sembrar maíz, otros tienen que comprarlo. Pero todos sienten su tierra y se manifiestan de alguna manera". Nota en la revista *Humor*, de octubre de 1981 (citada en GALASSO, 2009: 166-167).

⁷⁷ El primero en utilizar el anglicismo *boom*, a nivel de la bibliografía sobre el tema, es Ariel Gravano. El término, que sugiere "estampido, torrente crecido o bramador, auge, actividad o prosperidad repentina", habría tenido su origen según él, en los medios de comunicación, allí donde justamente fue "próspero y repentino". De ahí que lo prefiriere y adopta en su libro *El silencio y la porfía* (GRAVANO, 1985).

⁷⁸ Como han explicado Hernán Invernizzi y Judith Gociol, reinó en ese período "una falta de referencias, un desconcierto", que impedía "hacer planes coherentes, dificultaba las reacciones meditadas y solo podía producir miedo y autocensura". (INVERNIZZI-GOCIOL, 2003: 73).

⁷⁹ *La incomparable Suma Paz* es un larga duración que contiene el *Carretero* en el cuarto surco del lado B. (Sello RCA Víctor AVL-3483). Debo a Portorrico la datación en 1960 de este disco (2004: 297). Consultado en Fonoteca del INMCV.

editó en 1962 en el disco *Esencia del Folklore*,⁸⁰ y en 1979, en otro denominado *Las hondas raíces de Suma Paz*.⁸¹



**Figura 7. Portada del disco *La incomparable Suma Paz*.
Fonoteca del INMCV.**

La versión de Suma Paz, quien canta y se acompaña con la guitarra, contiene algunos cambios sugestivos de resaltar. Postulo que la artista produjo su versión en base a recuerdos musicales que evidencian que

⁸⁰ *Esencia del Folklore* es un disco compartido con Carlos Di Fulvio. (RCA Camden. CAL-2937). Otra vez, la datación surge de Portorrico (2004: 297). Camden, según este autor, era un sub-sello discográfico de RCA (PORTORRICO, 2015: 140). Consultado en Fonoteca del INMCV.

⁸¹ *Las hondas raíces de Suma Paz* está indicado por Portorrico como "c. 1970" (RCA Argentina, Stereo 10047. "Línea Tres"), aunque en el ejemplar consultado en Fonoteca del INMCV para esta investigación figura el año 1979. Suma Paz fue de las pocas artistas que pudo estar en actividad durante la época de la dictadura. De hecho, en 1978 colaboró con una serie de artículos para revista *Folklore*, entonces dirigida por Blanca Rébora, en una sección fija que tenía, llamada *Pampeanías*. (PORTORRICO, 2015: 168).

aprendió la obra por repetición y no a través de la partitura. Oriunda de la ciudad de Santa Fe, vivió desde muy niña en Bombal, una pequeña localidad de esa provincia y posteriormente en Pergamino (VARGAS VERA, 2009: 10). Ella misma relató cómo siendo pequeña encontró tempranamente una especial conexión con la pampa y los paisajes de llanura. Explicaba su recuerdo de una siesta en el patio de la casa de su abuela, que vivía en el campo, en la que hamacándose y mirando el horizonte, sintió que "debía cantarle a esa llanura infinita. A su paisaje, a su gente". (Ibídem: 9).⁸²

Además de los dos fragmentos a cargo del acompañamiento solo, contenidos en la partitura (la introducción y un interludio), Suma Paz asigna a la guitarra sola otros pasajes, que en el original irían cantados. Estos fragmentos –que constituyen los momentos más comprometidos vocalmente– coinciden con los versos en que se define el género masculino del protagonista, cuando le pide a su amada que regrese. La introducción a cargo de la guitarra, en tiempo considerablemente lento, presenta una armonía más despojada que el original, con las notas intermedias faltantes. La poesía está cambiada en varios momentos, como si la hubiera cantado quien recuerda el texto en forma parcial.⁸³ La letra de la estrofa inicial habla "del" carretero, no de "un" carretero. La lengua gauchesca que llevó a Caraballo al agregado de una s en "agistastes",⁸⁴ está 'corregida' a "agitaste", evitando lo que podía considerarse ya en la década de 1960 un gauchismo impropio quizá en una canción de la tradición académica.⁸⁵

En versión grupal con solista, Los Fronterizos grabaron el *Carretero* en los años 60 y lo reeditaron en 1977. Seguramente, por su temática no estuvo en "listas negras" propias de la censura de la época. Producida por el sello Philips y con la participación especial de Eduardo Madeo, el tenor del conjunto, la re-edición se encuentra entre las últimas acciones del conjunto antes de disolverse.⁸⁶

⁸² "De pronto se levantó la pampa. Se me presentó." (Ibídem: 9). En ese libro, Vargas Vera escribe mayormente en base a entrevistas (las transcribe) y diálogos mantenidos con la guitarrista en los años 90. Se explaya profusamente sobre la construcción que ella hizo de la pampa como símbolo llevado casi a la estatura de una deidad.

⁸³ Dice: "se marchitaron" en vez de "se han marchitado"; "se pone", en la estrofa final que indica "se ha puesto" [el sol]; "no puede ser" en vez de "no puede estar".

⁸⁴ Cuando agitastes en la tranquera /tu pañuelito diciendo adiós.

⁸⁵ Agradezco esta observación a Melanie Plesch.

⁸⁶ El álbum se titula *Los Fronterizos. Eduardo Madeo, solista*. Corresponde a sello Philips 6347316, 1977. Portorrico en su *Diccionario...* dice c.1970. El disco contiene un fragmento de la *Misa criolla* de Ariel Ramírez donde interviene la Cantoría de la Basílica del Socorro dirigida por el Pbro. Jesús Segade.

Para concluir. Historia de una canción memorable

Gracias a un considerable esfuerzo documental, se indagaron la circulación, políticas y mediaciones que hicieron del *Carretero*, una obra canónica del repertorio del llamado 'nacionalismo musical argentino'. Se intentó que la observación del rol que asumieron las empresas editoriales, los medios masivos de comunicación, algunos intérpretes y ciertas disposiciones estatales, provea una muestra del proceso de canonización de la obra que va asociado a su popularización.⁸⁷

Se ha puesto en evidencia la 'biografía cambiante' de *Canción del Carretero*, lo cual va más allá de la polisemia que tendría toda obra vocal. Por otro lado, *Canción del carretero*, al salir de la exclusividad de las salas de concierto para ser grabada, radiodifundida, adaptada, transcripta, reeditada en distintos soportes y hasta colocada libremente en internet, demuestra cómo el canon, como dice Weber, encarna en general en la 'mentalidad' de una sociedad. Democratizada su circulación desde los años 30 por vía de la radio, y desde los 40 por la escuela, la obra fue en ocasiones acomodada, ya aligerando su melancolía si se enseñaba a los niños, ya evitando definir el género del protagonista si la asumía una mujer o bien, en otras circunstancias, adecuada a otro orgánico con el objeto de promover una ampliación del público. En los 70, continuó circulando seguramente por su falta de "peligro" en cuanto al contenido "no comprometido", que tan solo refiere una historia personal.

Así, en concordancia con el sentido de pertenencia promovido desde su creación al calor del fervor nacionalista propio de los "Centenarios", podrían discernirse a lo largo del siglo XX 'varios' *Carreteros*: uno, para deparar no pocas satisfacciones al cantante lírico y al público que aprecia el dramatismo de sus notas agudas, de gran lucimiento; otro, para los mayores, ya nostálgicos de la sólida escuela pública argentina en cuyos festivales musicales probablemente la entonaron; otro, para los aficionados a la guitarra yupanquiana, no solo presente junto a su figura sino también en películas y documentales; otro, para tangueros no ortodoxos que acepten aquellos cruces al terreno del campo 'folclórico'; otro, para ambientar muestras pictóricas de paisajes pampeanos. En todos los casos, en línea con Ezequiel Adamovsky acerca de los nada homogéneos sectores medios, esos *Carreteros* han significado diferentes 'identidades' de los sectores medios, pero que guardan todas, como dice él, la característica de poseer una marca regional pampeana.

⁸⁷ Sé que la muestra no ha sido completa: Un estudio etnográfico de oyentes de radio y de personas que se formaron en escuelas públicas entre los 40 y los 70, podría haber afirmado más mis hipótesis.

BIBLIOGRAFÍA

- ADAMOVSKY, Ezequiel
2015 [2009] *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión (1919-2003)*. 7ª edición. Buenos Aires: Booket.
- ANDRÉS, Alfredo
1958 *Carlos López Buchardo: músico argentino*. Buenos Aires: Nueva América.
- BERRUTI, Pedro
1976 *Cancionero escolar argentino*. 9ª edición. Buenos Aires: Editorial Escolar.
- CORRADO, Omar
2004-2005 “Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones”, *Revista Argentina de Musicología N° 5-6*. Buenos Aires: AAM, pp.17-44.
- 2010 “Música y práctica política del comunismo en Buenos Aires, 1943-1946”, *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural N° 8*. Fecha de último acceso: 22-02-2016. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=35&nro=8>
- CHEIN, Diego José
2012 "Nación y provincia: génesis del discurso de la identidad entrerriana en la literatura nativista argentina (1895-1915)", *A Contracorriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, Vol. 9, N° 2. North Carolina State University, invierno-2012, pp. 190- 220.
- DILLON, César
2007 *Nuestras instituciones musicales II. Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002)*. Buenos Aires: Dunken.
- FERRER, Horacio
1977 *El libro del tango. crónica y diccionario. 1850-1977*. Buenos Aires: Galerna.
- GALANTE, Obdulia Esther
1945 *Biografías sintéticas de autores argentinos*. Buenos Aires: La autora.

- GALASSO, Norberto
2009 *Atahualpa Yupanqui. El canto de la patria profunda*. Buenos Aires: Colihue.
- GARCÍA MUÑOZ, Carmen
1999 "Frías, Brígida", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 5. Madrid: SGAE, p. 267.
2000 "López Buchardo, Carlos", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 6. Madrid: SGAE, pp. 1004-1006.
2002 "Spani, Hina", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE, p. 55.
- GIGLI, Beniamino
1962 *Memorias de Beniamino Gigli*. Buenos Aires: Troquel.
- GRAVANO, Ariel
1985 *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- INVERNIZZI, Hernán y Judith GOCIOLO
2003 *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.
- JURAFSKY, Abraham
1966 *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- KARUSH, Matthew
2013 *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- LOBATO, Silvia
2012 "El mundo femenino y la música en los medios masivos a través de las páginas de *La Mujer*. *Revista Argentina para el Hogar* (1935-1943), en MANSILLA, Silvina Luz (dir.). *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 197-232.

LOUDET, Enrique

1957 *Letras argentinas en las Antillas. Poetisas, poetas y prosistas argentinos*. Trujillo: Labor diplomática.

MANSILLA, Silvina Luz

2010a "La Canción al árbol del olvido de Alberto Ginastera. Cruces y entrecruces en el canon de la música nacionalista argentina", *II Congreso Internacional Artes en Cruce: Bicentenarios Latinoamericanos y Globalización*. Buenos Aires: Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fecha de último acceso: 21-02-2016. Disponible en: <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/28-Musica-Mansilla.pdf>

2010b "La recepción crítica del estreno de *Campera*, obra orquestal del músico argentino Carlos López Buchardo", *Actas de las IX Jornadas de Arte e Investigación "El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos"*. Buenos Aires: Instituto de Historia y Teoría de las Artes "Julio Payró", Universidad de Buenos Aires, pp. 259-272.

2010-2011 "Canción de cámara y nacionalismo en Argentina. Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte a la gesta patriótica sanmartiniana", *Música e Investigación*, N° 18-19. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, pp. 19-39.

2013 "La *Vidalita opus 45 N° 3* de Alberto Williams como caso paradigmático de canonización en el nacionalismo musical argentino", *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, N° 68. Córdoba: AAM, pp. 28-43. Fecha de último acceso: 23-02-2016. Disponible en: http://aamusicologia.com.ar/boletines/bol_68.pdf

2015 "Algunos aportes musicológicos sobre Carlos López Buchardo. Transferencia entre investigación y docencia", 4'33'. *Revista Online de Investigación Musical N° 14*. Buenos Aires, DAMUS-UNA. Fecha de último acceso: 22-02-2016. Disponible en: <http://artesmusicales.org/web/images/IMG/descargas15/433-15/Revista-n14.pdf>

- MATALLANA, Andrea
2006 *Locos por la radio. Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923-1947*. Buenos Aires: Prometeo.
- MONDOLO, Ana María
1989 "Premios de música otorgados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año X, N° 10. Buenos Aires: UCA, pp. 295-312.
- PLESCH, Melanie
2014 "*Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino*", *Acta Musicologica*, Año LXXXVI, N° 2, pp. 217-248.
- PORTORRICO, Emilio
2004 *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: El autor.
2015 *Eso que llamamos folklore. Una historia social de la música popular argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: El autor.
- PUJOL, Sergio
2008 *En nombre del folklore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé.
- SALTON, Ricardo
1999 "Corsini, Andrés Ignacio", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 3. Madrid: SGAE, p. 95.
- SCHWARTZ-KATES, Deborah
1997 *The Gauchosco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. 2 Vols. Austin: Universidad de Texas, Tesis Ph. D.
- VARGAS VERA, René
2009 *Suma Paz. El canto de la llanura*. Buenos Aires: Corregidor.
- WEBER, William
1989 "The Eighteenth-century Origins of the Musical Canon", *Journal of the Royal Musical Association*, 114: 1, New York, Oxford University Press, pp. 6-17.

- 1999 "The History of the Musical Canon", en COOK, Nicholas y EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking Music*. Nueva York: Oxford University Press, pp. 336-355.

WEISS, Allison

- 2005 *A Guide to the Songs of Carlos López Buchardo (1881-1948), Argentina*. Master of Arts Thesis, Universidad de Portland (EEUU).

ZENCK, Martin

- 1989 "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale", en BORIO, Gianmario y GARDA, Michela (eds). *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*. Turín: EDT, pp. 96-116.

Documentos

- 1941 *Cantos escolares. Aprobados por el H. Consejo Nacional de Educación*. Buenos Aires: Talleres gráficos del Consejo Nacional de Educación.
- 1946 *Cantos escolares. Aprobados por el H. Consejo Nacional de Educación*. Buenos Aires: Talleres gráficos del Consejo Nacional de Educación.

* * *

Silvina Luz Mansilla. Doctora en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Musicóloga de la Universidad Católica Argentina. Profesora Nacional de Piano, por el Conservatorio Nacional. Es Prof. Adjunta en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y Prof. Titular Ordinaria en el Departamento de Artes Musicales (UNA). Dirigió equipos de investigación, tesis y becarios de la UBA, el FNA, la UNC, la Fundación Fullbright y la UNCUyo, donde es además docente de posgrado. Preside la Asociación Argentina de Musicología (2015-2016).

* * *

ANÁLISIS DE LA ACCIÓN INTERIOR EN LAS ESCENAS DE CONJUNTO CORRESPONDIENTE A LA ÓPERA *DON GIOVANNI* DE MOZART

ARLETI MARÍA MOLERO ROSA
(Universidad de Cuenca, Ecuador)

Resumen

El presente trabajo propone una aproximación analítica de las escenas de conjunto de la ópera *Don Giovanni* de Mozart con un enfoque hermenéutico e interdisciplinario, enfatizado en la exploración de la relación del pensamiento musical de Mozart con la religión cristiana. Estas reflexiones deben ser consideradas como una mirada entre las tantas lecturas que pueden surgir de este tipo de análisis; por lo tanto, el corpus del trabajo debe entenderse como un inicio de especulación sobre el tema. El objeto del estudio es resaltar de forma objetiva la conexión de la valencia cristiana, el drama musical, así como el modo de operar en la acción interior de las escenas de conjunto en la ópera *Don Giovanni*.

Palabras Clave: Ópera - Drama musical - Acción interior - Contexto dramático religioso.

ANALYSIS OF INNER ACTION IN THE GROUP SCENES CORRESPONDING TO THE OPERA *DON GIOVANNI* BY MOZART

Abstract

The purpose of this paper is to offer an analytical approximation about group scenes in Mozart's *Don Giovanni* based on a hermeneutical and interdisciplinary approach by emphasizing the relationship between Mozart's musical thoughts and Christian religion. This approximation does not cover every aspect about this matter and should be considered as one of many possible interpretations that can arise from this type of analysis; therefore, the body of the work must be understood as a starting point of speculation about the topic. The purpose of the study is to objectively highlight the connection between Christian life, musical drama, as well as the internal actions and dynamics within the group scenes in *Don Giovanni*.

Key words: Opera - Musical drama - Inner action - Religious dramatic context.

1. Introducción

Para el propósito del trabajo se selecciona la ópera *Don Giovanni* por la importancia que asume esta obra dentro del repertorio operístico del compositor, así como por el interesante tratamiento de la muerte en el contexto dramático musical religioso. Por su parte, la aproximación analítica de las escenas de conjunto se establece sobre la base de la perspectiva de la acción interna de forma particular en un primer momento, para posteriormente interconectarlas en su conjunto. Este proceder ha permitido una interpretación desde diferentes enfoques, incluyendo el teológico, que amplía el sentido del universo sonoro y supera el significado implícito en la relación entre el libreto, la acción dramática y la música.

Entre los aspectos que deben ser considerados y definidos en esta introducción se hace necesario exponer la relación del “plus” o “presencia real” que se define según el criterio del doctor Fernando Ortega como “algo” que expresa una suerte de revelación, una verdad que no es comprobable mediante mecanismos científicos, sino que se rige por los mecanismos de la Fe. En principio, esta revelación es inaccesible para el ser humano, pero Dios la comunica y este gesto convierte a la revelación en testimonio. La respuesta a este gesto del Dios que se comunica es la Fe¹. Estas experiencias se encuentran de forma habitual en los contextos místicos religiosos, y según el doctor Ortega es posible ubicar la música, por su carácter abstracto, como un lenguaje cercano a esta realidad. Un ejemplo de esta relación es la producción y el pensamiento musical de Mozart, que no sólo se encuentra en su repertorio dedicado a la música religiosa, sino también en sus composiciones consideradas como música profana. Si se realiza un recorrido por sus óperas, en especial las siete últimas, resulta interesante observar cómo la Fe del compositor se transforma, a la vez que se expresan mediante los temas centrales que se desarrollan sentimientos como el amor, la esperanza, la misericordia, la purificación del corazón, el espíritu de fraternidad y el perdón.

Por otro lado, hay que considerar la posibilidad que brinda la ópera como género que interconecta la información del libreto, la acción escénica y la música, convirtiéndola en un escenario propicio para la realización de un análisis que revele las manifestaciones de la Fe, así como una interpretación de la acción interior en este sentido. El musicólogo Carl de Nys, en uno de sus artículos dedicados a Mozart, afirma que “una interpretación teológica de la música de Mozart es no sólo posible, sino también necesaria, si se desea penetrar realmente en su universo sonoro”².

¹ ORTEGA, Fernando. Notas del seminario *El pensamiento dramático-musical de Mozart: de Idomeneo a La Clemenza di Tito. Una mirada global sobre las últimas siete óperas*. 12 de Agosto 2014. Argentina.

² DE NYS, Carl, 1991: 73.

Frente a esta afirmación, ¿cómo plantearse el abordaje analítico de la obra *Don Giovanni* vinculando los aspectos técnicos compositivos, el texto, la interpretación teológica y la música en sí misma? Se ha demostrado que Mozart utilizó todos los lenguajes y recursos musicales de su época al igual que sus contemporáneos; con este criterio la dificultad de afrontar su singularidad es que ese “plus” que lo diferencia escapa a todo tipo de análisis desde la postura estructural, y acaso sólo desde un abordaje hermenéutico podría ser develado.

Contexto de “Don Giovanni”

La ópera *Don Giovanni* se compone en 1787 con libreto de Da Ponte y se estrena en Praga el 29 de octubre del mismo año. En este período es factible describir algunos sucesos trágicos que posiblemente cambiaron el pensamiento de Mozart sobre la muerte; entre ellos se suceden las muertes de uno de sus hijos, del Conde Hatzfeld, de un amigo, el doctor Barisani, de su querido pajarito Estormino y la de Leopoldo, su padre. Todos los acontecimientos antes descritos convirtieron la muerte en un centro de especial significación dentro del pensamiento mozartiano, construyendo una conexión con la realidad expresada con un carácter autobiográfico y un vínculo estrecho con Dios. En una de las cartas dedicadas a su padre antes de morir Mozart reflexiona:

“[...] la muerte, para llamarla por su nombre, es la verdadera finalidad de nuestra vida. Es por eso que de unos años a esta parte me he familiarizado de tal modo con esta verdadera y perfecta amiga del hombre, que su imagen no solo ya no me asusta, sino que me tranquiliza y consuela. Y le doy gracias a Dios por haberme concedido la dicha y por haberme procurado la oportunidad (Ud. me comprende) de aprender a conocerla como la clave de nuestra verdadera felicidad. Jamás me acuesto sin reflexionar —a pesar de lo joven que soy— que quizás no veré el día siguiente... Y sin embargo, no hay persona de cuantas me conocen, que pueda decir que estoy gruñón o triste, y por esta dicha agradezco a mi Creador todos los días, y se la deseo de corazón a mi prójimo [...]”³.

Según el doctor Fernando Ortega, estas reflexiones exponen tres aspectos significativos del pensamiento de Mozart: el primero es la idea teórica de que la muerte es la clave de la felicidad, el segundo es el rechazo experimentado ante la muerte real, aterradora y horrible, y el tercero es la

³ MOZART, W. A., 1956. Carta de Mozart, dedicada a su padre enfermo el 4 de abril 1787.

necesidad de familiarizarse con la idea de que “la muerte puede ser liberadora, y que por lo tanto es posible abordarla con serenidad”⁴.

En el caso de *Don Giovanni*, desde su inicio se describe un dolor que resulta poderoso y destructor. En toda la obra el signo de la muerte y la angustia mortal marcan un camino donde se evidencia “el descenso a los infiernos, esta confrontación entre la vida y la muerte”⁵. Resulta de interés notar cómo dentro de la dramaturgia se evidencia un sentido dispar que es provocado por la acción del personaje principal, que es quien domina todas las circunstancias pero, a su vez, desencadena una contrafuerza caracterizada por Doña Anna, quien adopta la acción contraria, determinando una polarización extrema en todo el transcurso de la obra. El final de esta polaridad no se resuelve en el plano de la acción y de la reacción, sino con la intervención de un poder superior, suprarreal, que quiebra toda resistencia ⁶.

Importancia de las escenas de conjunto en el pensamiento musical de Mozart

Las escenas de conjunto en Mozart ocupan un lugar especial dentro de la estructura musical de la ópera. Definidas formalmente, las escenas de conjunto reúnen a más de dos personajes en escena, que desarrollan distintas posturas (musical/dramática) proyectándose tanto de forma individual como en conjunto. En ellas se establece una relación muy estrecha entre el tratamiento musical y la concepción dramática, articulando un pensamiento integrador del resultado artístico musical.

La ópera *Don Giovanni* reúne catorce arias y diez conjuntos; nótese la relación casi equilibrada entre el número de arias y conjuntos, lo que indica que el conjunto determina en gran medida la cohesión de la acción dramática musical. En este marco, las escenas de conjunto reciben un nuevo acento por la posibilidad de actuación de fuerzas conjuntas y heterogéneas, que construyen un ambiente propicio para la confrontación. “Ahora bien, en cuanto a la significación básica de los conjuntos en relación con la concepción dramática global nada ha cambiado, tanto más cuanto que casi todas las arias están íntimamente vinculadas a la acción o intervienen en ella”⁷.

Es posible afirmar que en esta ópera los conjuntos se presentan como centros encadenados de sucesos que originan heridas incisivas a lo humano;

⁴ ORTEGA, F., 1991. Citando HOCQUARD, Jean Víctor. *Mozart l amour, la mort*, 1987: 477.

⁵ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2011: 63

⁶ KUNZE, S., 1990: 349-350.

⁷ KUNZE, S., 1990: 349.

ejemplos de este particular pueden encontrarse desde la primera escena, en el inicio de la ópera, con el intento de violación por parte de Don Juan a Doña Ana, posteriormente en la muerte del Comendador de forma inesperada por vengar a su hija, en el cuarteto “Non ti fidar, o misera” número 9, en la estremecedora escena del engaño en el trío “Ah taci, ingiusto core”, número 15, que protagonizan Don Giovanni, Leoporello y Doña Elvira, así como también, en el sexteto donde Elvira descubre el engaño y en la escena de conjunto final del segundo acto, por citar algunos ejemplos⁸. En este proceso el aspecto dramático, la introducción gradual de personajes, la construcción musical que se sostienen en la abundancia de nuevos materiales y extensiones de las secciones de desarrollo de la forma sonata, el desplazamiento continuo de emociones, sensaciones, estados sentimentales conectados, construyen un imaginario de reflexión filosófica donde se concluye que *Don Giovanni* es una meditación sobre la muerte⁹.

Por otro lado, resulta de interés la clasificación de la ópera *Don Giovanni* dentro de las estructuras definidas en la época (ópera seria/bufa). Las óperas de Mozart, según su contenido y rango, en su mayoría son *sui generis* y por lo tanto, no se ajustan a ninguna de las categorías establecida¹⁰. Sobre este particular, las opiniones de los investigadores concluyen que es inútil y discutible pensar en un género intermedio. Sobre el tema en específico existen diversos enfoques como el de E. T. A. Hoffmann, que ubica la obra básicamente en la categoría trágica, lo cual ha sido debatido por otros autores como Kunze, quienes se preguntan si en el contexto pueden aplicarse rigurosamente los criterios de lo trágico¹¹. La designación realizada por Mozart en el libreto de la obra dice “*drama giocoso*”, lo cual hace reflexionar en profundidad acerca de la forma en que debe ser interpretado. Consideramos que una búsqueda para establecer una categoría definida resulta poco productiva, ya que la obra en su corpus interno instaura una armonía superior que incluye las dos categorías, y lo que se ratifica es que el personaje de Don Giovanni destruye permanentemente los fundamentos de toda comunidad¹² y conecta desde diferentes ángulos situaciones dramáticas que construyen un modelo conciso del tema de Don Juan.

Como último aspecto dentro de la introducción, entendemos necesario definir que la acción interior en el trabajo se aborda a través de cuatro cuestiones:

⁸ *Ibidem* p. 355.

⁹ ORTEGA, F., 1991: 57. *Mozart, Tinieblas y Luz*. Citando HOCQUARD, Jean Víctor. *Mozart l amour, la mort*, 1987: 477

¹⁰ KUNZE, S., 1990: 356.

¹¹ *Ídem*.

¹² *Ibidem*, p 359.

- 1) Afectiva: relación de mujer-varón, padre-hijo.
- 2) Moral: tema del perdón, qué papel ocupa en sus óperas el tema de la misericordia.
- 3) Existencial: concentrada en el tema de la muerte y ligado a ella como tema existencial. ¿Cuál es el concepto de felicidad?
- 4) Dios: ¿Qué imagen de Dios aparece en sus óperas?

Con los antecedentes descritos, se han seleccionado para el estudio tres de las escenas de conjunto de la ópera *Don Giovanni*, que son las siguientes:

- 1) Conjunto 1, Acto 1, Escena 1. Muerte del Comendador.
- 2) Conjunto 2, Acto 1, Escena 16. Final del primer acto.
- 3) Conjunto 3, Acto 2, Escena 17. Final.

La metodología aplicada responde a las necesidades del objeto de estudio. Se ha respetado la cronología de hechos de la acción de la ópera, así como también lo descrito textualmente en el libreto. Los ejemplos de partitura en el corpus del trabajo pretenden exponer con mayor claridad lo analizado desde el enfoque técnico musical.

* * *

2. Desarrollo

Análisis de las escenas de conjunto seleccionadas

Escena de conjunto 1. Acto 1, Escena 1

(Personajes: Leporello, Doña Ana, el Comendador y Don Giovanni.)

Antes de comenzar con la primera escena de conjunto, se hace imprescindible describir la atmósfera que la obertura propone como telón de inicio. Los dos primeros acordes en Re menor profundos y prolongados nos anuncian el acercamiento a la muerte, el infierno y la oscuridad¹³. La obertura realiza una reflexión sobre la condición mortal del hombre como centro dramático, pero entre líneas también recorre los distintos sentimientos y estados que exponen los personajes en el desarrollo de la ópera. La complejidad dramática y la abundancia de nuevos materiales musicales se convierten en recursos de comunicación que se articulan en la forma sonata que la enmarca. Como se conoce, era costumbre en la época

¹³ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2011: 63.

que la obertura se escribiera como última pieza, lo que conlleva a una praxis previsible de relación interna entre la obertura y la ópera. Según este proceder, es posible afirmar que el drama era el punto de partida de las ideas musicales de la obra. La orquesta traduce con claridad las implicaciones dramáticas, logrando una continuidad que da sentido a la primera escena.

The image displays a musical score for the Overture of Don Giovanni by Mozart, measures 1-10. The score is for a full orchestra and includes parts for 2 Flute, 2 Oboe, Clarinet in A, 2 Bassoon, 2 Horn in F, 2 Trumpet in D, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The tempo is marked 'Andante'. The score shows dynamics of forte (f) and piano (p) across the measures.

Ejemplo 1. Obertura de *Don Giovanni*. Mozart. Compases 1-10.

Acto 1, Escena 1. Muerte del Comendador

La primera escena se estructura con tres momentos importantes que en su conjunto conforman un clímax dramático. El primero es la vigilancia de Leoporello para que Don Giovanni pueda estar a solas con Doña Ana; el segundo es la entrada de Doña Ana y Don Giovanni, donde ella intenta descubrir quién la ha agredido y asegura que con toda su furia irá en su persecución; el tercer momento es el reclamo del Comendador y el combate con Don Giovanni que provoca la muerte del padre de Doña Ana. Esta primera escena condensa una acción dramática que no es habitual, lo cual constituye uno de los rasgos que no se ajusta a los criterios establecidos en la época para los conjuntos iniciales de una ópera *buffa*.

Ahora bien, si nos centramos en el personaje de Leoporello es posible encontrar rasgos que acreditan en él el *topos* de la comedia. Leoporello es el criado de Don Giovanni que se queja de su suerte y de las tareas que le encomiendan mientras espera a su señor. Musicalmente, es caracterizado con la voz de bajo y se identifica con motivos cortos, repetitivos, trabalenguas, movimientos rápidos, llevados a la orquesta con el mismo carácter.

Texto del libreto

Leoporello:

Fatigarse noche y día
para uno que nada agradece;
soportar lluvia y viento,
mal comer y mal dormir...
Quiero ser un gentilhombre
y no quiero servir más.
¡Oh, qué amable el caballero!
Él dentro con la dama
y yo aquí haciendo de centinela.
Quiero ser un gentilhombre
y no quiero servir más.

The musical score is for Act 1, measures 10-13. It features the following instruments and parts:

- Oboe:** Measures 10-11 have rests, followed by a chord in measure 12.
- Bassoon:** Measures 10-11 have rests, followed by a chord in measure 12.
- Horn in F:** Measures 10-11 have rests, followed by a chord in measure 12.
- Violin I & II:** Play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic in measure 10 and transitioning to piano (*p*) in measure 12.
- Viola:** Plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic in measure 10 and transitioning to piano (*p*) in measure 12.
- Bass-Baritone:** Labeled "Leoporello", he has a vocal line starting in measure 12 with the lyrics: "Kei - ne - Ruhbeu Tagund Nachtnichts, was mir Vergnügen".
- Violoncello & Contrabass:** Play a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a forte (*f*) dynamic in measure 10 and transitioning to piano (*p*) in measure 12.

The lyrics for Leoporello are: "Kei - ne - Ruhbeu Tagund Nachtnichts, was mir Vergnügen" (Italian: "Not-tee gior-no fá-ti - car per chi nul-la sà gra").

Ejemplo 2. Motivo que identifica a Leoporello. Compases 10-13 del Acto 1

El personaje de Leoporello en su primera escena, mientras realiza la guardia, atraviesa por tres fases donde expone diferentes estados: el primero es su enojo por tener que servir sintiendo que nadie agradece; luego manifiesta una arrogancia que muestra su deseo de desprenderse del estado de servidumbre: sus reflexiones se centran en la insubordinación (“quiero ser un gentil hombre, y no quiero servir más”); y en un tercer momento recuerda su situación y diferencia con su patrón, aceptando que él tiene que servir como centinela. Resulta de interés que en esta escena hay una dinámica que propone un carácter dialéctico, también definido en tres momentos: el primero es cuando Leoporello habla sobre sí mismo, el

segundo, cuando se refiere a su señor Don Giovanni y el tercero cuando expresa cierta confrontación entre ambos a manera de síntesis. Según Kunze, “Mozart concibe el estado y la situación de Leoporello no como un haz de datos psíquicos, sino como un movimiento netamente definido y perfilado y como una construcción absolutamente precisa musicalmente autónoma”¹⁴. Al final de la escena su actitud cambia nuevamente y se diluye sin ningún rasgo de rebelión, ocultándose para no ser percibido por las personas que al parecer se acercan. Súbitamente, irrumpen Doña Ana y Don Giovanni, unidos en un conflicto que marca el carácter dramático de la ópera en su totalidad.

El conjunto de la primera escena define la nota Re como eje sonoro que unifica el ambiente armónico, articulando esta estructura con lo trágico y oscuro del drama. Es posible afirmar que posteriormente el eje sonoro de la tonalidad de Re menor se convierte en un hilo conductor que conecta toda la obra. La escena de entrada del Comendador comienza con esta tonalidad; es como si se anticipara la muerte utilizando un fortísimo que enlaza todo un escenario de tensión (compás 135). Luego ingresa el Comendador y el enfrentamiento es inevitable. Esta escena se desarrolla también en Re menor desde el comienzo de la lucha hasta la estocada mortal, instalando una pausa sobre el acorde disminuido y un calderón¹⁵ que interrumpe el tiempo musical y que define la muerte definitiva del Comendador luego de su agonía. Resulta de interés cómo Mozart sobrepone la acción de la angustia del Comendador con el cambio de carácter de Don Giovanni, involucrándolo en ese estado de angustia (musical/dramático) y accediendo a uno de los pocos momentos de la ópera en que Don Giovanni muestra su sensibilidad, a pesar de haber sido él el causante de esa muerte, abriendo un espacio de interiorización (“ya del pecho palpitante veo su alma partir”). “En este trío, la música es pura acción interior. Significa que la muerte ha alcanzado el corazón endurecido de Don Juan”¹⁶.

¹⁴ KUNZE, S., 1990: 422.

¹⁵ Resultaría de interés para un posterior estudio, analizar desde la perspectiva del sentido dramático musical todos los momentos en que Mozart utiliza el calderón dentro de la acción y la función que ocupa dentro de la escena; en este caso al parecer lo identifica con la partida del alma del Comendador, el momento culminante de la escena.

¹⁶ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2013: 32.

Bassoon

Horn in F

Violin I

Violin II

Viola

D. G.
zante griá dal se - no pal - pi - tante veggol a-nima par - tir, veg

C.
e dal se - no pal - pi - tan - te sen - to

L.
En-trásen dal-lo-spa-ven - to-pal-pi-tar-il cor mi sen - to, io nonso ch'è fu che

Cello

Contrabass

Ejemplo 3. Fragmento de la agonía del Comendador dúo con Don Giovanni.
Andante. Compases 181- 184 del Acto 1.

La muerte del Comendador encierra diferentes dimensiones que son manejadas por Mozart de forma eminente. El Comendador muere con una paz sublime acompañado por una dramaturgia musical que sostiene cada detalle de la acción interior y se cala en la idea de que “la muerte, para el Comendador, no es un accidente, sino la plena realización de su destino, un acto de sumisión a la Voluntad divina, y la Paz ya lo envuelve”¹⁷. Es posible inferir que Mozart en este caso pensó la muerte desde el enfoque masónico, y según el doctor Fernando Ortega existen algunos testimonios

¹⁷ ORTEGA, F. 1991: 118. Citando a Hocquard, J. V. *La pensée de Mozart*. Editions du Seuil. 1958.

que afirman que el pensamiento musical de Mozart aúna el misterio de la muerte humana con la Pasión de Cristo. “Y en ese sentido no puede olvidarse que el comienzo del Trío de la muerte del Comendador evoca los compases iniciales del coro «Oh voto tremendo» de *Idomeneo*, entonado cuando el pueblo conoce el nombre de la víctima sacrificial, coro que a su vez, hace resonar el eco del «Crucifixus» de la Misa K. 139”¹⁸.

Por su parte, el personaje de Doña Ana es manejado como un prisma que devela diferentes dimensiones. Es la víctima que se transforma en perseguidora y que simboliza la muerte en una pasión vengadora. Este proceder recrea una acción interior que expone un mensaje de profundas resonancias teológicas. A pesar de que ella no presencia la muerte de su padre, por salir a buscar ayuda, conserva en su memoria el aspecto sensible de esa muerte. Según Claire Coleman, “Mozart elabora este personaje como una especie de estatua fúnebre que atraviesa toda la ópera. La muerte parece ser el medio natural de Ana, y no quiere desembarazarse de ella”¹⁹. El argumento que estructura su historia se sostiene en la aceptación de la muerte de su padre; aceptación que no llega a su fin por retener la escena de la muerte y los deseos incontenibles de vengarse de Don Giovanni; su acción interior describe un “sentimiento de culpabilidad que le impide alcanzar la reconciliación consigo misma”²⁰.

La interpretación del personaje Don Giovanni, por su parte, resulta más compleja si se considera que desde el inicio se anuncia que nunca sabremos quién es verdaderamente (“no has de saber quién soy”). Se pueden establecer dos posiciones sobre la personalidad de Don Giovanni: la primera, que tomamos de Fernando Ortega, que el personaje es un monstruo; la segunda, defendida por Vaclav Jamek, que “Don Giovanni es el resultado de una humanidad cuyas normas generales están fundadas esencialmente en el odio a la vida, el resentimiento, el rechazo del deseo, al cual se le reserva un ejercicio resignado y estrictamente delimitado. Sobre un fondo de mentalidades menos austeras, más sonrientes y más solidarias de la condición humana, Don Juan casi no tendría razón de ser”²¹. Las dos posiciones pueden ser consideradas; sin embargo, Mozart aborda el personaje en la acción interior de esta primera escena de una forma diabólica, logrando concentrar en él todas las culpas, convirtiéndolo en un chivo emisario que logra la violenta polarización de todos contra uno²². La secuencia de sus actos en la primera escena cumple la función de

¹⁸ ORTEGA, F., 1991: 118.

¹⁹ ORTEGA, F.; COLEMAN, 2006: 68.

²⁰ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2013 32.

²¹ ORTEGA, F.; COLEMAN, C. 2011: 64. Citando a VACLAV, Jamek.

²² ORTEGA, F.; COLEMAN, C. 2011:64. Citando a KOKUBU, José María.

reafirmarnos el imaginario de un seductor sin escrúpulos, un paradigma de inmoralidad.

En el caso del Comendador, la primera escena describe a un padre desesperado y perturbado por los gritos de su hija. Decide enfrentarse a Don Giovanni y en ese enfrentamiento muere. El tema de la muerte se evidencia como un símbolo y se describe musicalmente de forma sublime; sin embargo, la muerte no significa que su presencia se anula en el discurso dramático de la ópera, sino que cobra sentido, hasta adquirir probablemente una profunda resignificación.

El siguiente esquema expone gráficamente la participación escénica de cada personaje. Se ha determinado que en la primera parte, aunque no aparecen físicamente en escena Don Giovanni y Doña Ana, sí están presentes dentro de la dramaturgia interna. Conviene examinar cada una de las partes. La primera tiene un carácter introductorio que comienza a develar el problema dramático central de la ópera; está conformada por tres personajes. La segunda parte, también estructurada por tres personajes (Leoporello, Doña Ana y Don Giovanni), cumple la función de desarrollo del drama y acción interior; finalmente, la tercera, también conformada por tres personajes (el Comendador, Don Giovanni y Leoporello) expone el clímax dramático y el desenlace del desarrollo.

Personajes	Parte 1	Parte 2	Parte 3
Leoporello	x	x	x
Don Giovanni	x	x	x
Doña Ana	x	x	
Comendador			x

Este análisis devela un equilibrio en la estructuración interna de la dramaturgia; la forma simétrica de aparición de los personajes y su desarrollo se conforman gradualmente, articulando las partes a través de diferentes recursos técnicos compositivos, unificados en el discurso musical en la tonalidad de Re menor.

Escena de conjunto 2. Acto 1, Escena 13 Final del primer acto desde el Minueto

(Personajes: Leoporello, Doña Ana, Don Giovanni, Doña Elvira, Don Octavio, Masetto, Zerlina.)

El final del primer acto está conformado por cinco partes: el aria de Masetto; el trío de Doña Ana, Doña Elvira y Don Octavio; el aria de Don

Giovanni; el Minuetto y el Septeto. Para el propósito del trabajo se seleccionan las dos últimas partes que corresponden a las escenas de conjunto del Minuetto y el Septeto.

La escena de conjunto del Minuetto se conecta a la gran fiesta que se realiza en el salón de la casa de Don Giovanni, a la cual asisten Leoporello, Zerlina, Masetto, campesinos, así como Don Octavio, Doña Ana y Doña Elvira, quienes se disfrazan con máscaras para no ser descubiertos. Leoporello, al ver las máscaras, las invita en nombre de su amo a la fiesta. Don Octavio y Doña Ana piden protección (“que el justo cielo nos proteja”); sin embargo, Doña Elvira quiere vengarse. El ambiente dramático es tenso, la asistencia de los invitados a la fiesta ha sido sólo el pretexto para poder desenmascarar a Don Giovanni y llegar a concluir que él es el causante de la muerte del padre de Doña Ana y el abandono de Doña Elvira. La fiesta está en su mayor esplendor y Leoporello trata de distraer a Masetto, poniéndose a bailar con él para separar a Zerlina y que Don Giovanni consiga llevarla a una habitación. Zerlina comienza a gritar y todos los invitados acuden para salvarla; así logra ser liberada. Don Giovanni intenta confundir a los asistentes y acusa a Leoporello, amenazándolo con matarlo por atreverse a agredir a Zerlina. Los tres enmascarados se despojan de sus disfraces y declaran que lo saben todo. Don Giovanni, viéndose acusado y descubierto, se abre paso con su espada y logra escapar.

Mozart construye el final del primer acto con números separados, pero es posible establecer una imbricación directa de unos con otros; al parecer, están pensados para que sean escuchados en su conjunto, es decir, como una unidad²³. Según Charles Rosen, los finales mejor organizados dentro de la estructura de la ópera en la época clásica no se encuentran en la última parte de la obra sino en la primera. En este caso, el final del primer acto se convierte en el punto extremo de tensión y de desarrollo dramático. Desde el aspecto armónico se sitúa tan alejado de la tonalidad general como sea posible (Do mayor–Re mayor/menor); por su parte, las divisiones en las grandes secciones se corresponden con la articulación interna de la frase clásica²⁴. La estructura formal del final funciona como una especie de recapitulación de una sonata, intentando resolver desde el enfoque armónico las disonancias expuestas en el desarrollo; desde lo dramático se comporta como uno de los centros más importantes dentro de la acción interior de cada personaje y el drama en su conjunto.

El final abarca polifonía de géneros, utiliza además tres orquestas de cámara, tres temas y tres tipos de bailes; este proceder no es habitual, lo que conlleva a discurrir que el tratamiento técnico compositivo lo acerca a

²³ ROSEN, Ch., 1986: 348.

²⁴ Ídem.

la sinfonía, así como que el pensamiento de escena de conjunto se expande desde lo dramático hasta lo instrumental. Mozart, lejos de someterse a los modelos establecidos para este formato de final, establece un diálogo crítico, dinámico e intencional en función de sus necesidades compositivas dramáticas, lo que constituye una diferencia considerable en la estructura del género de la ópera en la época.

Allegro
Orchestra III sopra il teatro
Violin
Cello & Contrabass
Orchestra II sopra il teatro
Violin
Cello & Contrabass
Orchestra I sopra il teatro
2 Oboe 1
2 Horn in G
Violin I
Violin II
Viola
Cello & Contrabass
2 Flute
2 Oboe 2
2 Clarinet in B
2 Bassoon
2 Horn in E
2 Trumpet in C
Timpani
Violin I
Violin II
Viola
Donna Anna
Donna Elvira
Zerlina
Don Ottavio
Don Giovanni
Leoporello
Masetto
Violoncello
Contrabass

Ejemplo 4. Fragmento del inicio del Finale, utilización de las tres orquestas.
Compases 273-280 del Acto 1.

En lo referido al desarrollo de los personajes, Mozart le otorga una importancia decisiva. En el caso de Masetto, la intención responde a construir no la mezcla habitual e inofensiva de la figura cómica, sino una imagen tan rotunda como los demás personajes actuantes²⁵. En el imaginario de Mozart, Zerlina y Masetto representan a su clase de un modo característico. Masetto no es el campesino simple, Don Giovanni encuentra en Masetto un rival digno a quien debe tomar en cuenta, representando una amenaza por el tono evidente de disposición a la rebelión. “La furiosa insubordinación, apenas sofocada, se revela también en la ironía no disimulada, en absoluto inofensiva [...] Desde el primer momento Masetto ha comprendido perfectamente de qué se trata [...] El *Ho capito* del aria y la abierta ironía de su *Capisco, si Signore* del final, con que demuestra comprender las palabras de Don Giovanni e imita los afectados giros cortesanos, descubriendo así su mentira, hablan por sí mismos”²⁶. La trama de los celos de Masetto no se ubica en los cánones de la ópera cómica o trágica, así como tampoco la trama de seducción de Zerlina y Don Giovanni; en este proceder Mozart diseña procedimientos dramáticos que despliegan eficacia y pertinencia en el contexto de la acción interior.

En cuanto al desarrollo dramático musical de Zerlina dentro de la escena, es significativo cómo la estructura musical de su acción interior se relaciona con la realidad exterior (la escena cuando grita pidiendo socorro); la ruptura tonal provocada por el grito sucedida por los semitonos hasta llegar al La # es un ejemplo de este proceder.

En el caso de Doña Elvira, la construcción del personaje establece un diálogo crítico y progresivo. Mozart la presenta como desequilibrada, perturbada, y al mismo tiempo víctima de Don Giovanni. En el final del primer acto su comportamiento es temeroso y acusador, pero en el fondo se siente enamorada de Don Giovanni. Según Claire Coleman, “Elvira es como la conciencia de Don Giovanni, siempre aparece en el momento en que está a punto de cometer alguna mala acción, de concretar algún mal”²⁷. Su tristeza insondable no encuentra consuelo, Isabelle Moindrott la describe como “una potente desolación del cielo al ser renegado por su criatura, al ser obligado a perderla, y amándola a tener que condenarla”²⁸. El personaje de Doña Elvira establece una estrecha relación con Doña Ana y Don Octavio; el motivo principal es el deseo de venganza que los une. Nótese que esta relación también se evidencia en el plano de lo instrumental en la utilización de la tonalidad de Re menor, la cual no tiene sólo la función de eje fundamental armónico de la obra: deviene una

²⁵ KUNZE, S., 1990: 449.

²⁶ KUNZE, S., 1990: 449

²⁷ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2006: 69.

²⁸ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2006:72. Citando a MOINDROTT, Isabelle, *La obra de los abismos*. Programa de la Ópera Nacional de París.

referencia simbólica y una sonoridad personal. La utilización de Re menor se comporta como conector inequívoco de la muerte del Comendador.

El establecimiento de una estructura cerrada con una acción progresiva que se comporta a través de una confrontación constantemente renovada, expone una síntesis musical que resulta interesante²⁹. El final une por vez primera a todos los personajes en la escena; la fiesta de Don Giovanni está impregnada por el espíritu del carnaval, pero al mismo tiempo se desata el caos. La utilización de las danzas en forma simultánea no produce la sensación de unidad sino que funcionan como “disonancia y destrucción de toda posibilidad de convivencia humana”³⁰. La incorporación de la escena del baile se estructura en dos fases: en la primera se exponen separadamente los bailes de la música escénica, la contradanza y el minuetto, y en la segunda, la alemanda. Desde el punto de vista coreográfico también existe una división que se presenta de la siguiente forma: Don Octavio y Doña Ana bailan el minuetto, Don Giovanni y Zerlina la contradanza, y Leoporello y Masetto la alemanda. “Indiscutiblemente, la escena del baile es la realización musical de un doble fracaso: por un lado, el fracaso de la posibilidad de la sociedad, representada modélicamente por la fiesta, la conversión repetida de un orden musical en caos; por otro lado el fracaso de Don Giovanni”³¹.

La unión de la música escénica y la orquesta, así como las diferentes capas de la acción interior y el desarrollo dramático en su conjunto alteran radicalmente el ordenamiento sintáctico de los elementos de construcción propios del género de la ópera clásica. En este marco es evidente que el final no sólo crea confusión, sino que significa tanto la desintegración de la acción dramática como la musical³². De la misma forma se presenta como un núcleo importante dentro de la acción dramática.

Escena de conjunto 3. Acto 2, Escena 17 Final

(Personajes: Leoporello, Doña Ana, Don Giovanni, Doña Elvira, Don Octavio, Masetto, Zerlina, el Comendador.)

En el final del segundo acto se entrecruzan los hilos de la acción como recurso dramático. La escena comienza con la preparación de la cena que ofrece Don Giovanni en la noche. La celebración se realiza por el regreso del patrón a Sevilla y está acompañada por una orquesta que interpreta

²⁹ KUNZE, S. 1990: 455.

³⁰ *Ibidem*: 449.

³¹ *Ibidem*: 382.

³² *Ibidem*: 383.

repertorio conocido que incluye citas de otras óperas de Mozart como *Las Bodas de Figaro*. En la escena irrumpe Doña Elvira expresando que ya no siente resentimiento por Don Giovanni, que sólo siente pena por él (“la última prueba de mi amor”). Don Giovanni se burla de ella y continúa en la cena alabando el vino y las mujeres. Muy dolida, Elvira se marcha y al salir se escuchan unos gritos (con el estridente grito suena por vez primera en el final el acorde disminuido Si, Re, Fa, La bemol): regresa de inmediato diciendo que la estatua está afuera. En ese momento llaman a la puerta y Leoporello con miedo no puede responder, por lo que Don Giovanni abre (Fa mayor) y queda sorprendido al ver al Comendador muerto convertido en la estatua (la entrada se sustenta en el acorde también disminuido de Si, Re, Fa, Sol sostenido). El Comendador le recuerda que él lo invitó a cenar y le ofrece una última oportunidad para arrepentirse de todos sus actos (“Arrepiéntete, cambia de vida. ¡Es el último momento! ¡Arrepiéntete, desalmado!”), pero Don Giovanni se niega y lo rechaza (“No, viejo fatuo”). La estatua se hunde y lleva consigo a Don Giovanni hacia el fuego del infierno mientras expresa: “¡Qué tortura, ay de mí, qué frenesí! ¡Qué infierno, qué terror!”. A la escena se incorporan Doña Ana, Don Octavio, Doña Elvira, Zerlina y Masetto buscando a Don Giovanni, pero ya ha sucedido la desgracia; sólo encuentran a Leoporello escondido y aún muy asustado por lo que ha presenciado. Entonces deciden que Doña Ana se casará con Don Octavio cuando termine el duelo por su padre; Doña Elvira se refugiará en un convento, Zerlina y Masetto irán a casa a cenar y Leoporello afirma que irá a la taberna para buscar un mejor amo. Se unen todos en la escena final y expresan: “Este es el fin del que obra mal, y de los pérfidos, la muerte siempre es igual a la vida”.

El conjunto del final funciona como resolución del drama; la complejidad de recursos musicales y la introducción gradual de los personajes responden a las necesidades dramáticas del discurso, donde se sostiene la paridad de las ideas dramáticas y las musicales. El segundo final de la ópera está conformado por tres partes, que se comportan como un todo. La primera parte consiste en la escena de la sección de la orquesta que ameniza la cena y culmina con la entrada desesperada de Doña Elvira al ver la estatua. La segunda parte comienza con la entrada de la estatua que se acompaña del significativo acorde disminuido y a su vez cambia el tempo al andante. Por último, la tercera parte es donde se desarrolla el balance del drama que concluye con un “hemos sido vengados por el cielo” de Don Octavio. El presto a manera de coda conclusiva se presenta como síntesis. Por la complejidad de esta sección, “Mozart necesitaba un libreto que le proporcionase una serie de episodios dispuestos de tal modo que la música pudiera clarificar y dramatizar un orden”³³. El inicio de la escena lo lleva a

³³ ROSEN, Ch., 1986: 348.

cabo “una orquesta que toca en el escenario un popurrí de melodías operísticas populares de la época. Se trata de un deliberado intento de quebrar la concentración dramática de la ópera, e incluso de debilitar su continuidad”³⁴. En este contexto, al parecer, Mozart sentía la necesidad de romper la continuidad dramática, para posteriormente construir lo que sería el gran final.

En lo referente al tratamiento de la muerte de Don Giovanni, el compositor dispone, más que una muerte o desaparición, una transfiguración póstuma, como una especie de redención, porque ya al crear la ópera en sí misma Mozart deconstruyó el mito de Don Giovanni³⁵. La complejidad y profundidad que encierra el personaje en sí mismo potencia una serie de indagaciones: ¿quién es Don Giovanni?, ¿es un espejo de nuestras faltas e imperfecciones, que carga con nuestros pecados? Su muerte concebida en la misma tonalidad que la del comendador (Re menor/mayor) se transforma en una liberación, “no porque ella nos lave del pecado, sino porque la desaparición de ese fantasma es el medio por el cual pretendemos justificarnos”³⁶. La importancia que ocupa la presencia de la muerte y de la fe en el pensamiento de Mozart se convierte en un motivo interno que conecta toda la obra, donde se puntualiza que “si para su héroe la muerte es un castigo, una castración de las fuerzas vitales —lo cual exacerba la violencia de su rechazo—, él, Mozart, buscará otra salida... más fecunda, más positiva: incorporar la muerte aceptándola”³⁷.

Con el regreso de la estatua al contexto dramático, puede decirse que vuelve el dios del mito. La imponente postura del personaje tanto desde lo musical como desde lo dramático aporta dos revelaciones: la primera es que “ese dios no es otro que nosotros mismos, y la segunda es que va a desaparecer definitivamente”³⁸. La autodestrucción es inminente.

Por otro lado, se expone la liberación interior de Doña Ana y Doña Elvira, la reconciliación de Zerlina y Masseto, los cuales emprenden una nueva vida llena de ilusiones y metas.

* * *

³⁴ *Ibidem*: 351.

³⁵ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2013: 39.

³⁶ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2011: 66.

³⁷ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2013: 41.

³⁸ ORTEGA, F.; COLEMAN, C., 2011: 67.

Conclusiones

A lo largo de este estudio se ha realizado una aproximación analítica a las escenas de conjunto seleccionadas de la ópera *Don Giovanni* de Mozart a partir de puntos diferentes de observación de la obra artística. Cada una de las escenas estudiadas ha aportado confirmaciones, tanto de aspectos técnicos musicales como desde el enfoque dramático referido a la acción interior:

- Los clímax dramáticos musicales de la obra se desarrollan en las escenas de conjunto.
- Los finales analizados funcionan con la estructura de núcleo y desenlace dramático.
- La dramaturgia de los personajes se construye desde la mirada de evolución que se desarrolla en la acción interior.
- Existe una relación de identificación armónico-musical con los personajes a manera de *leit motiv* que funciona como un conector de la acción dramática.
- La secuencia en la estructuración interna de la ópera está en función del drama; antes no se podía hacer dos áreas seguidas.
- Las construcciones de las escenas de conjunto manifiestan lo incompatible y dispar de la convivencia humana.
- Mozart finalmente propone no una destrucción de Don Giovanni, sino una deconstrucción de lo que significa como mito.

* **

BIBLIOGRAFÍA

DE NYS, Carl.

1991 *Mozart musicien de l'encarnation*. Etudes. París.

KUNZE, Stefan.

1990 *Las óperas de Mozart*. Alianza Música. Madrid.

MOZART, Wolfgang Amadeus.

1956 Verzeichnis aller meiner Weke vom Monath Febrario 1784 bis Monath November 1791. Ed, en Facsimile Otto, Erich Deutsch. New York. Carta de Mozart, dedicada a su padre enfermo el 4 de abril 1787.

ORTEGA, Fernando; COLEMAN, Claire.

- 2011 *Junto Mozart*. Agape segunda edición. Buenos Aires.
- 2006 *La voz oculta diálogos teológicos acerca de Mozart*. Ediciones Agape. Buenos Aires.
- 2013 *Mozart, el triunfo divino de la música*. Buenos Aires Ediciones Agape.

ORTEGA, Fernando.

- 1991 *Mozart, Tinieblas y Luz*. Ediciones Paulinas. Buenos Aires.
- 2014 Notas del seminario *El pensamiento dramático-musical de Mozart: de Idomeneo a La Clemenza di Tito. Una mirada global sobre las últimas siete óperas*. 12 de Agosto. Argentina.

ROSEN, Charles.

- 1986 *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Editorial Alianza Música. Madrid.

PARTITURAS

MOZART, Wolfgang Amadeus.

- Don Giovanni*. Score completo.
http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/67/IMSLP140963-PMLP36804-Mozart_-_Don_Giovanni_-_Act_I_orch_score_.pdf.s/ed
http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/af/IMSLP140964-PMLP36804-Mozart_-_Don_Giovanni_-_Act_II_orch_score_.pdf
Consultado el 1 de septiembre de 2014.

MOZART, Wolfgang Amadeus.

- Don Giovanni*. Vocal score. Dover Publications, INC. Mineola, New York. 2004.

GRABACIONES Y VIDEOS

MOZART, Wolfgang Amadeus.

- Don Giovanni*.
Orquesta de Europa. Director Claudio Abbado. Teatro Comunale de Ferrara. Don Giovanni Simon Keenlyside, Doña Ana Carmela Remigio, Doña Elvira Anna Caterina Antonacci, Don Octavio Bruno Lazzaretti,

Zerlina Patrizia Pace, Comendador Matti Salminen y Massetto Ildebrando D'Arcangelo. s/f.

MOZART, Wolfgang Amadeus.

Don Giovanni.

Orquesta de Salzburg. Festival Performance. Director Wilhelm Furtwängler. Don Giovanni Cesare Siepi; Leporello Otto Edelmann; Donna Anna Elisabeth Grümmer; Don Ottavio Anton Dermota; Donna Elvira Lisa della Casa; Zerlina Erna Berger; Masetto Walter Berry; Il commendatore Dezső Ernster. 1957.

* * *

Arletti María Molerio Rosa. Directora de orquesta graduada del Instituto Superior de Arte de la Habana Cuba, Doctoranda en Música de la Universidad Católica de Argentina en la especialidad de Musicología, Magíster en Pedagogía e Investigación musical. Profesora principal de la Universidad de Cuenca y directora académica de la Maestría en Pedagogía e Investigación musical y la Maestría en Musicología. Directora de la Revista Variaciones.

* * *

EL HIMNO NACIONAL ARGENTINO. LOS APORTES HEURÍSTICOS DE INOCENCIO AGUADO AGUIRRE PARA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN EN 1939

FÁTIMA GRACIELA MUSRI
(Universidad Nacional de San Juan, Argentina)

Resumen

Como se sabe, la historia del Himno Nacional Argentino es, en realidad, la historia de sus versiones. Se conserva copia autenticada de la poesía completa escrita por Vicente López y Planes a pedido de la Asamblea General Constituyente de 1813; no así la música de Blas Parera cuya partitura original no se ha conservado. Desde entonces, la melodía y armonía, la estructura formal, extensión e instrumentación han variado y el Himno encargado por la Asamblea se ha cantado en más de una veintena de adaptaciones. En este trabajo se analiza el sentido y la ideología que dio lugar a un documento musicológico que comparó seis de esas versiones conocidas en 1939. Fue elaborado por el compositor español Inocencio Aguado Aguirre en la ciudad de San Juan para unirse al debate nacional inconcluso por la legitimidad de alguna de las versiones.

Palabras clave: Himno –Versiones – Aguado – Nacionalismo – Heurística

ARGENTINE NATIONAL ANTHEM. THE HEURISTICS CONTRIBUTIONS OF INOCENCIO AGUADO AGUIRRE FOR A STATE OF THE ART IN 1939.

Abstract

As it is known, the history of the Argentine National Anthem is, in fact, the history of its versions. Authenticated copy of the complete poetry written by Vicente López y Planes is preserved, at the request of the Constituent General Assembly of 1813; however, the original score by Blas Parera has not survived. Since then, melody and harmony, formal structure, extension and instrumentation have changed and the National Anthem commissioned by the Assembly has been sung in more than twenty adaptations. In this paper we analyze the meaning and ideology that led to a musicological document which compared six of those versions known in 1939. It was prepared by the Spanish composer Inocencio

Aguado Aguirre in the city of San Juan to join the national and unfinished debate about the legitimacy of any of the versions.

Keywords: National Anthem –Versions – Aguado – Nationalism – Heuristics

* * *

Introducción

En este artículo se presentan algunas voces del Interior de Argentina sobre un asunto musical de incumbencia nacional y que repercutió en la Capital Federal en 1939. Se trata de las consideraciones acerca de las diferentes versiones del *Himno Nacional Argentino* que circularon con pretensiones de legitimidad en ámbitos oficiales de las ciudades de San Juan y de Buenos Aires.¹

Como se sabe, la historia del Himno Nacional Argentino es, en realidad, la historia de sus versiones. Se conserva copia autenticada de la poesía completa escrita por Vicente López y Planes a pedido de la Asamblea General Constituyente de 1813; no así la música de Blas Parera cuya partitura original no se ha conservado.² Desde entonces, la melodía y

¹ Este artículo es una revisión desarrollada críticamente y aumentada de un trabajo anterior (Musri, Fátima Graciela, 2002, pp. 385-394). Una ampliación del mismo fue leída como Conferencia por invitación del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” el 11 de mayo de 2013, en ocasión del Bicentenario de la creación del Himno Nacional Argentino.

² Como nos ha informado Carlos Vega, desde los acontecimientos de la gesta de Mayo proliferaron las poesías patrióticas, cuatro de ellas fueron musicalizadas entre 1810 y 1813 bajo las denominaciones indiferenciadas de marcha, canción e himno. En 1813, la Asamblea General Constituyente encargó un segundo Himno “que inflamara el espíritu público” al diputado Vicente López y Planes (Buenos Aires, Virreinato del Río de la Plata, 3 de mayo de 1784– Buenos Aires, 10 de octubre de 1856) y la música nuevamente a Blas Parera (Barcelona, 1777-Mataró, Cataluña, 1840). La poesía, de 9 estrofas y un estribillo, se aprobó el 11 de mayo, como quedó testimoniado en el documento que la Asamblea elevó al Triunvirato al día siguiente (Vega, 2005, pp. 26-27); se conserva en autógrafo de Vicente López y Planes en el Archivo General de la Nación, en copia autenticada por el secretario de Gobierno de Intendencia Bernardo Vélez e impresos oficiales de 1813. Se abrevió en 1900 por decreto de Julio A. Roca.

El catalán Blas Parera llegó a Buenos Aires en 1797 ya formado musicalmente en la tradición dieciochesca europea. De sentimientos liberales, comulgaba con los ideales de la Revolución. Trabajó como maestro de teoría, piano, violonchelo, también como organista de iglesia y director de conjuntos orquestales para fiestas patricias y para el teatro. Probablemente era el único músico de formación clásica en la sociedad porteña de ese tiempo. Parera se ocupó de crear la música en una semana y de ensayar con el coro de niños que lo estrenó el 28 de mayo de 1813 en

armonía, la estructura formal, extensión e instrumentación han variado y el Himno encargado por la Asamblea se ha cantado en más de una veintena de adaptaciones.

La de 1939 no fue la primera vez en que los arreglos y adaptaciones produjeron polémicas, a veces estruendosas. Había sucedido en 1908,³ 1924 - 1927,⁴ 1928,⁵ 1935.⁶ El análisis de este episodio requiere una mirada interpretativa de la recepción estética del Himno Nacional que, en este caso, afectó una esfera poblacional de la provincia. El enfoque desde el cual se examinan los acontecimientos es microhistórico y situado en la localidad.

La construcción del sentido y de los valores que asumieron algunos himnos patrióticos en provincias del interior durante la década de 1930 involucró la participación de músicos inmigrantes y provocaron reacciones adversas en Buenos Aires. Tanto el *Himno Nacional* como el *Himno a Sarmiento*, en sus varias y controvertidas versiones, desataron más de una disputa en nuestra historia regional y se proyectaron en Buenos Aires en función de las distintas significaciones políticas y culturales que se les asignaron.⁷

el Teatro Coliseo con la denominación de “Marcha Patriótica” o “Canción patriótica nacional”. Esto quedó documentado en los recibos oficiales del Triunvirato y del Tribunal de Cuentas que se conservan en el Archivo General de la Nación.

³ La objeción dio lugar a la versión presentada por el catalán Leopoldo Corretjer.

⁴ Por decreto del Presidente M. T. de Alvear se oficializó la versión presentada en 1927 por el Director y Profesores del Conservatorio Nacional Carlos López Buchardo, José André y Floro M. Ugarte, suceso documentado exhaustivamente por Ana María Mondolo (2005, 2008, 2010, 2012) y analizado por Esteban Buch (1994, pp. 103-114).

⁵ El rechazo periodístico de la versión de 1927 originó otro decreto presidencial en 1928 que impuso la realización de Esnaola de 1860.

⁶ Según se lee en el documento de Aguado Aguirre “La Inspección del Consejo Nacional de Educación que presidía el Ingeniero Octavio S. Pico, reunió por enésima vez al profesorado de música, en 1935, para que se ajustara la enseñanza del Himno a la verdadera versión Esnaola [...]” (1939, p. 6). Sin embargo según Aguado lo que se hizo fue sustituir sobre la versión Corretjer en uso, “algunas notas del texto de Esnaola; estando por ende, en uso actual en las escuelas la versión ‘falsa’ de Corretjer, con un injerto de la de Esnaola” (Ib.).

⁷ La creciente desconfianza hacia ideas foráneas era sostenida por algunas facciones fuertemente nacionalistas, cuyas ideas fortalecían algunas decisiones xenófobas de la Cámara de Diputados de la Nación y del Consejo Nacional de Educación. Allí existía una Comisión de Bellas Artes, con la presencia de Felipe Boero, reconocido docente y director de coros que en 1938 había disputado con Inocencio Aguado Aguirre la oficialización de sendas musicalizaciones del *Himno a Sarmiento*. El acontecimiento se produjo en ocasión de las celebraciones provinciales del Cincuentenario del fallecimiento del prócer sanjuanino. Puede

Los debates se entablaron tanto en ámbitos institucionales (parlamentario, escolar y en sociedades culturales) como en la opinión pública. La intervención de Inocencio Aguado Aguirre, por ser músico español –si bien naturalizado argentino ya radicado en San Juan en 1912–, fue otro elemento de conflicto que generó nuevas adhesiones y rechazos a las posturas ya politizadas sobre el Himno Nacional. En 1939 una serie de artículos periodísticos removi6 las disconformidades por las versiones del Himno Nacional en uso.

Existen estudios previos que enfocaron diversos aspectos del Himno Nacional Argentino, algunos ya erigidos en documentos hist6ricos como los de Carlos Pedrell (1908), Clementi B. Greppi (1923), Antonio Dellepiane (1927), Alberto Williams (1927 y 1938), Carlos Vega (1960), entre tantos. Últimamente se publicaron las investigaciones de Esteban Buch (1994), Ana María Mondolo (2012 y otros), y Bernardo Illari (2015 y otros) que esclarecen el tema desde diferentes enfoques.

El Himno Nacional Argentino en la historia regional cuyana

Como se sabe, a comienzos de siglo, la inmigración masiva puso en crisis el concepto de nación ostentado por el estado, así como la identidad de los distintos grupos étnicos que habitaban el país. A partir de 1930 la idea de nacionalismo se diversific6 y adopt6 diferentes tintes políticos.

Recordemos que el 6 de setiembre de 1930 el poder político cambi6 de dueños, debido al golpe cívico-militar que derroc6 a Hipólito Yrigoyen e impuso a José Félix Uriburu como Presidente de facto. Los años 30, caracterizados como la “década infame” por los fraudes electorales, detentaron un nacionalismo connotado por la desconfianza hacia el anarquismo y el socialismo. El hispanismo cat6lico se increment6 como repercusi6n de la Guerra Civil Espa±ola (1936-1939). La acogida de exiliados políticos y religiosos, las adhesiones a los bandos monárquicos o republicanos y el comienzo de la Segunda Guerra Mundial radicalizaron las divisiones ideol6gicas y cierta xenofobia en Argentina. Para San Juan fue un periodo de suma inestabilidad gubernamental provocada por tensiones internas y aumentadas por la política intervencionista del Gobierno Nacional.

El Himno Nacional Argentino se resemantiz6 –al menos en San Juan– a partir de estas nuevas consignas políticas. La construcci6n de un nuevo sentido de nacionalismo asignado a la canci6n patria involucr6 al músico Inocencio Aguado Aguirre, por su participaci6n en la polémica de la

leerse más sobre las polémicas desatadas al respecto en Musri (2014: 155-185); acerca de las composiciones dedicadas a Sarmiento por Leopoldo Corretjer y Francisco Colecchia ampliar en Musri (2011: 348-362).

autenticidad no solo de este sino de otros himnos patrióticos, cuando se desempeñaba como Inspector de Música en la Dirección General de Escuelas en San Juan.

¿Quién era Inocencio Aguado Aguirre?

Nació en Murchante (España), 1889 y falleció en Lomas de Zamora (Prov. de Buenos Aires), 1974. Tuvo formación jesuítica y musical en el Seminario de Belchite, aunque abandonó la carrera antes de tomar los votos definitivos. Llegó a Argentina en 1911, época de la inmigración masiva, y se radicó en San Juan en 1912 donde desarrolló su labor musical como pianista, organista, director de conjuntos varios y compositor. Fundó y dirigió dos centros de enseñanza: la filial sanjuanina del Instituto Musical Fontova (1912-1919) y el Conservatorio de Cuyo, vinculado al Thibaud-Piazzini de Buenos Aires (1920-1927). Aguado invitaba al pianista Carlos Pedrell y el violinista León Fontova cada año para integrar los tribunales de exámenes anuales del Conservatorio Fontova y en esas oportunidades solían ofrecer conciertos en conjunto.

Aguado compuso más de un centenar de obras para instrumentos solos, para canto, para pequeños conjuntos y obras sinfónico-corales. Formó un conjunto sinfónico-coral con músicos locales para estrenar su *Missa Adeste Fideles* (1934) y *Te Deum* (1935), entre otras obras.

Asumió la Inspección de Música de la Dirección General de Escuelas de San Juan entre 1936 y 1942, desde donde impulsó el canto coral escolar. Estrenó varios himnos a próceres provinciales y nacionales de su propia autoría en actos oficiales con coros multitudinarios, a la manera en que Felipe Boero lo hacía en Buenos Aires.

¿Sabía Aguado de musicología? Sin duda que el músico se interesó por la la musicología de su tiempo. Conocía el valor de la investigación etnomusicológica y de los géneros tradicionales del folclore cuyano. En 1936, luego del Festival de Arte Nativo organizado por el gobierno provincial, Aguado propuso coleccionar y publicar un cancionero folclórico de origen provincial para su posterior uso coral y escolar. Participó de los dos Congresos de Escritores y Artistas de Cuyo celebrados en 1937 y 1938 (Musri, Mercau y Weber, 2015, pp. 78-94).

Conoció a Carlos Vega en oportunidad de un viaje de prospección musical a San Juan del musicólogo. Un cuaderno de viajes de Vega así lo atestigua (ver fig. 1).

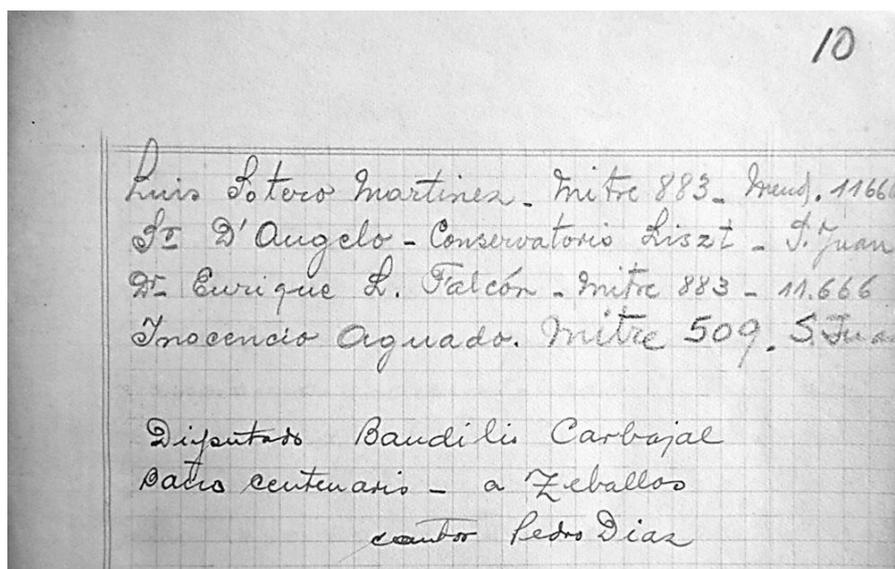
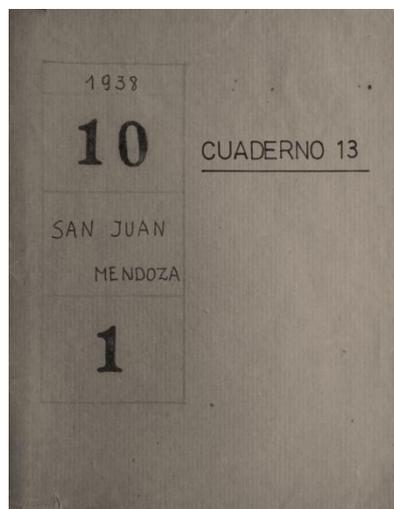


Fig. 1 a y 1 b. Portada y primera hoja del cuaderno de viajes N° 13 de Carlos Vega, 28 de febrero a 17 de marzo de 1938. Archivo del INMCV, Sección de Etnomusicología.

Escribió ensayos de estética y crítica musical (“El valor educativo de la música”, *El Porvenir*, 14 y 21/10/1939). Entre sus pertenencias además de teorías, estéticas e historias de la música, había un ejemplar del *Boletín Latinoamericano de Música* dirigido por Francisco Curt Lange y editado en Montevideo en 1937. Mantuvo amistad con músicos relevantes como

Julio Perceval, Gilardo Gilardi, Domingo Santa Cruz, Isidro Maiztegui, entre otros. Es decir nos encontramos ante un músico formado e informado de las novedades musicales y teóricas de su tiempo.

Años después, junto con varios profesores de San Juan y Mendoza, Aguado fundó el Instituto Superior de Artes en 1960, antecedente mediato de los actuales Departamentos de Música y de Artes Visuales de la Universidad Nacional de San Juan.

El estudio heurístico de Inocencio Aguado Aguirre

¿Qué sentido y valor asumió socialmente el comportamiento musical de Inocencio Aguado en la polémica sobre la autenticidad del Himno Nacional? Su gestión como Inspector se dio bajo la Dirección de Elena Vidart de Maurín, quien postulaba en sus discursos el progreso y la civilización frente al desorden, la anarquía y la barbarie. Siguiendo directivas del Consejo Nacional de Educación Vidart de Maurín señalaba que el objetivo de la enseñanza era “inculcar en la niñez el concepto vital de patria estimulando el culto a sus héroes - valores representativos y únicos del acervo nacional-; buscar que el niño prevea la destrucción del hogar” (Vidart de Maurín, Memorias, 1936). En otro párrafo del mismo discurso aseguraba que por las medidas de vigilancia hacia las ideas foráneas “nuestro magisterio es absolutamente cristiano” y que “el comunismo no logrará, jamás, introducirse en las escuelas provinciales de San Juan; que en ellas existe un concepto cabal de nacionalismo” (*Ibidem*).

Con estos párrafos se comprende el concepto de nacionalismo resignificado para ese estamento social, que preservaba la tríada de valores ‘Dios – Patria – Hogar’ contra ideológicas consideradas ‘peligrosas’ y amenazantes. Con solemnidad casi religiosa se instó a cumplir los rituales escolares de izar la bandera celeste y blanca y cantar el Himno Nacional, emblemáticos en la edificación de la identidad argentina. La construcción de este sentido de nacionalismo cuestionaba la participación de los músicos inmigrantes en el mentado asunto de componer canciones patrióticas argentinas.

En este contexto Aguado Aguirre elaboró un documento musicológico titulado *Disquisiciones sobre la música del Himno Nacional Argentino* donde comparó versiones históricas y vigentes para la época. Su propósito era ofrecerlo a las autoridades provinciales y especialmente nacionales, para ser estudiado previamente al tratamiento del proyecto del diputado riojano Adolfo Lanús, presentado ante la Cámara baja el 7 de julio de 1939, donde requería la unificación de las versiones corrientes del Himno.

Lo que Aguado empezó a redactar como una “información expeditiva” para informar lo requerido por la Nación, terminó siendo un exhaustivo ensayo crítico. El “documento-partitura”, como lo llamó su autor, fue

publicado por el Consejo General de Educación de la Provincia de San Juan en julio de 1939 y su autor lo expuso repetidamente ante las autoridades y público interesado (*Diario Nuevo*, 21/10/1939). Disertó sobre el tema en conferencias que ejemplificó al piano, bajo el auspicio de la Dirección General de Escuelas, la Junta de Estudios Históricos y el Círculo de Periodistas de San Juan. La Federación de Maestros y Profesores Católicos de San Juan le pidió que repitiera la conferencia una semana más tarde.

Todavía al año siguiente el compositor siguió defendiendo su postura. El diario sanjuanino *La Acción* anunció que el 9 de mayo de 1940 se reunió la Junta Provincial de Estudios Históricos con el fin de escuchar sus argumentos y que, a continuación, la Junta resolvió designar una comisión de técnicos musicales para estudiar el trabajo presentado por el conferencista (*La Acción*, 10/05/1940, p. 4, col. 3).

Para no dejar dudas de su intencionalidad, Aguado añadió como epígrafe en la portada las *Disquisiciones*: “Contribución del Honorable Consejo General de Educación de la Provincia de San Juan al esclarecimiento histórico de la versión del Himno Nacional Argentino”. Y al pie: “Ilustradas con la ‘Eurística’ correspondiente para la recensión o restitución de la versión primitiva, y demostradas al piano por su autor en dos conferencias pronunciadas en San Juan” (Fig. 2).

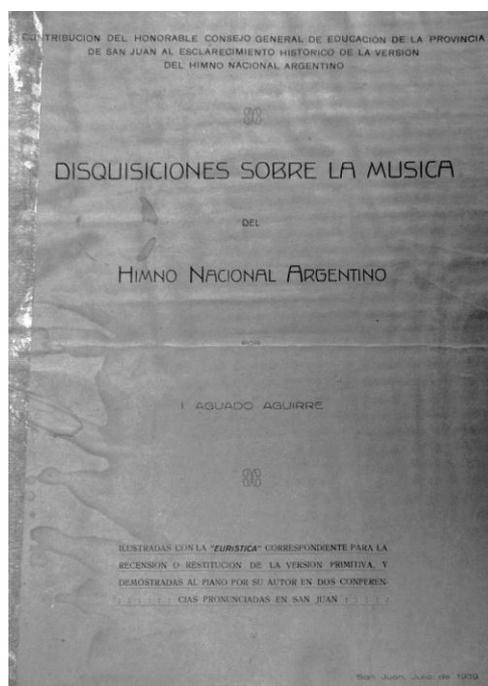


Fig. 2. Portada del estudio heurístico de Inocencio Aguado Aguirre

Los hechos que motivaron las acciones de Aguado fueron las discusiones inacabadas, todavía en 1939, acerca del uso de diferentes arreglos y adaptaciones musicales de la marcha nacional. El litigio más resonante se había presentado en 1927 por la versión propuesta por Carlos López Buchardo, José André y Floro M. Ugarte, cuya legitimidad como ‘revisión oficial auténtica’ –autenticada por Decreto Presidencial del 19 de mayo de 1927–terminó siendo rechazada por dos comisiones revisoras convocadas por el Presidente Marcelo T. de Alvear al año siguiente (por Decreto del PE del 20 de julio de 1927, Mondolo, 2005, 124-135).⁸ Un nuevo decreto del 25 de setiembre de 1928 oficializó la versión de Esnaola de 1860. Pero Aguado agrega que no obstante hasta entonces no se había publicado una edición oficial, por lo que en las escuelas primarias la edición considerada oficial era “de factura distinta a la de Esnaola”, que se utilizaba la versión que se conseguía con mayor facilidad, que en las secundarias se cantaba una de las versiones de Alberto Williams, y esgrimía también el proyecto del diputado nacional por La Rioja Adolfo Lanús presentado a la Cámara de Diputados el 7 de julio de 1939 por el que solicitaba la unificación de las versiones que se ejecutaban del Himno.

En el ínterin *La Prensa* había publicado un artículo de Carlos Vega con su opinión adversa a la legitimidad de la versión de Esnaola de 1848 y donde la reproducía parcialmente.⁹ A esta publicación se refiere Aguado en sus *Disquisiciones* para reforzar sus argumentos de que Esnaola no tuvo a la vista el manuscrito donado por la familia de Luca al Museo Histórico Nacional en 1916 (presuntamente escrito por Parera), para realizar sus dos arreglos del Himno.

En 1937 la Dirección de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires reclamaba por unificar los símbolos patrios, no solo el Himno, sino también la bandera y el escudo (Mondolo, *ib.*, 134-135). En 1938 el prestigioso compositor Alberto Williams publicó un extenso estudio sobre la letra y la música del Himno, añadiendo un cotejo de cuatro versiones en Mi b mayor transcritas comparativamente (ver fig. 3).

⁸ Alberto Williams publicó en su Revista *La Quena* “Los antecedentes históricos del Himno Nacional Argentino. El estudio redactado por el Dr. Ricardo Rojas, que aprobó la subcomisión por unanimidad de votos”, *La Quena*, año VIII, N° 45, agosto de 1927, pp. 1 – 28.

⁹ El artículo de C. Vega se tituló “El Himno Nacional hasta 1860, sobre las reformas y modificaciones que, por pura satisfacción personal, hizo Esnaola en este manuscrito en 1850”, citado por Aguado (*op. cit.*, p. 9).

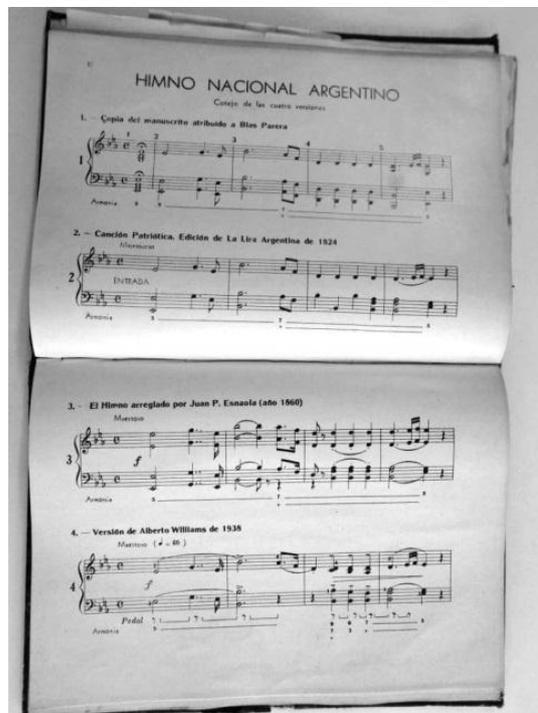


Fig. 3. Cotejo de versiones del Himno publicadas por A. Williams (1938, p. 55-6)

Por último, inquietó a Aguado Aguirre la publicación de críticas periodísticas tanto sanjuaninas como porteñas acerca de que los niños no cantaban el Himno auténtico (*La Acción*, 31/5/39, “Los niños ignoran el Himno Nacional”, reproducido en *La Prensa*, 02/06/1939). Esto preocupó al Inspector de Música Aguado, quien desde tiempo atrás había estado empeñado en hacer cantar repertorio patriótico coral a los niños y jóvenes de las escuelas, con rítmica y afinación precisas. Respondió con cartas al Director de *La Prensa* y al Presidente del Centro de Profesores Especiales de Escuelas Primarias de Buenos Aires, y con las conferencias sobre sus *Disquisiciones...* a las autoridades en San Juan que “velando por la tradición y pureza del Himno, requieren sendos datos sobre la interpretación, número de ejecuciones, versión en uso, etc. del mismo”.

Los diarios sanjuaninos anunciaron que Aguado pretendía restituir a la “prístina” versión de Blas Parera “los atributos que la improvisación ha podido quitarle” y hacer una exposición crítica de las distintas versiones siguientes con un “trabajo meritorio y altamente patriótico” (*La Acción*, 04/10/1939). El ‘documento-partitura’ contiene una comparación de seis versiones: el manuscrito de Luca (señalado con una P., por atribuírsele a Parera), la edición de la Lira Argentina (1824, L.A.), el arreglo de Esnaola

de 1860 (E.), la versión de Corretjer (1908, C.), una de Williams (1910, W.) y de López Buchardo-André-Ugarte (1927, nombrado como “tricipite” e indicado como L.A.U. en la partitura). En la fig. 4 se observa la disposición de las copias:

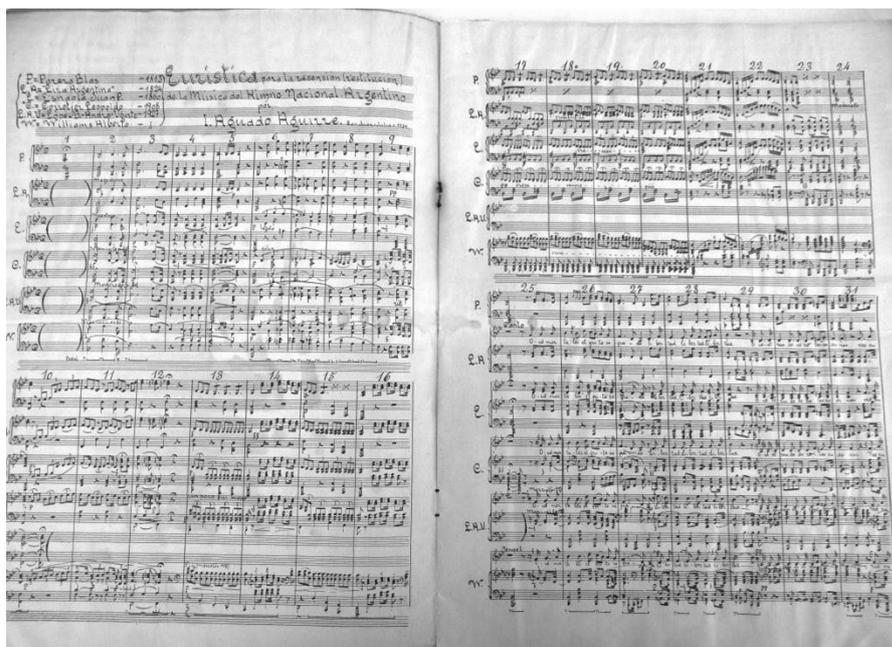


Fig. 4. Disquisiciones..., pp. 1 y 2.

Para facilitar la comparación compaginó las seis versiones una debajo de otra, de modo que se pudieran leer en forma horizontal y vertical. Como las versiones son disímiles en tonalidad, número de compases, las concilió transportándolas a la tonalidad de Si b M.

Luego expone críticamente argumentos para defender su tesis: se inclina por la legitimidad del manuscrito conservado en el Museo Histórico Nacional más que por el arreglo de Juan Pedro Esnaola, oficializado por el Decreto Presidencial de 1928, ya que se aleja del “original” de Blas Parera; ofrece pruebas de que Esnaola “no se guió por los manuscritos primitivos” (*op. cit.*, p. 9); que son más respetuosas del Ms. de Luca las versiones de Leopoldo Corretjer y aún la rechazada de López Buchardo – José André – Floro M. Ugarte; que en virtud de la próxima discusión en la Cámara de Diputados sobre la unificación de las versiones, debería considerarse su cotejo con la que él consideraba la versión original en base al Ms. De Luca.

Aguado declara:

[...] disiento de la generalidad de las opiniones, entre las que se hallan luminosos y grandes pensadores de la talla de un Antonio Dellepiane, Ricardo Rojas, Ezequiel Paz, Ricardo Levene, Arturo Capdevila, Juan Pablo Echagüe, Carlos Correa Luna, etc.

Pero [...] estos señores reclamaban hace tiempo la ‘eurística’ o recopilación de manuscritos y transcripciones del Himno, para poder, con su cotejo simultáneo resolver en definitiva [...] la recopilación reclamada está hecha. Falta hacerla conocer. / Cábeme el honor y satisfacción de legar a las entidades que han auspiciado esta conferencia, representantes de la educación de la niñez, de la narración de los hechos consumados, y de la divulgación de las ideas, la primicia de publicarlo y hacerlo conocer antes de que entre en debate en la Cámara de Diputados”.¹⁰

Se pregunta por qué no se ha publicado una impresión oficial de la versión Esnaola después del Decreto del 25 de setiembre de 1928, lo que habría resuelto la controversia. Y se responde que quizá para evitar nuevas protestas y repudio del público por una versión que no fuera de su agrado, como la de Esnaola a 2 voces.

“Ante tal anarquía, desconocimiento y confusión, hasta estoy por decir que encuentro, en cierto modo, justificada la horfandad (sic) en que nos ha dejado el P. E. en la selección y ejecución del Himno.

Se le pide una versión oficial fidedigna; se hace muy honradamente la versión tricípite [...]; y porque se suprimen unos cuantos compases de la introducción –erro que bien pudiera haberse corregido a tiempo se arma un escándalo descomunal en todas las esferas sociales, en la prensa y en la calle [...] sin justipreciar el mérito de esta versión tricípite, en cuanto a su fidelidad melódica con el original de Parera.

Para evitar el descontento reinante, se patrocina la antigua versión Esnaola, con algunas modificaciones que vuelven a invalidarla como representación de la tradición de 1860. El público se calma así, pero lejos de acatar este decreto, se sigue ejecutando la versión Corretjer, la de Williams y otras”.¹¹

Cita como antecedente el trabajo de Pedrell:

“ya en 1914 el prestigioso maestro Carlos Pedrell en sus periódicas jiras a San Juan, me mostró un folleto, del cual era autor, en el que si mal no recuerdo, se hacía la vivisección, análisis científico y examen técnico del Himno y sus versiones, que por cierto poco debió prosperar”.

Se trataba del estudio solicitado por el Consejo Nacional de Educación, cuando estaba presidido por José María Ramos Mejía. Ante las recientes

¹⁰ Aguado, 1939: 12.

¹¹ Aguado, 193.: 12.

discusiones por la letra y música del Himno, resolvió designar al doctor Alfredo Ardoino Posse y al Inspector de Música profesor don Carlos Pedrell “para investigar la verdadera letra y música del Himno Nacional, compulsando los documentos que existan en los Archivos y demás necesarios á ese objeto”, escrito que se publicó con fecha 28 de mayo de 1909. Pedrell propuso una versión para canto y piano y la misma, orquestada.

Más adelante en sus *Disquisiciones* Aguado polemizó con el estudio sobre el Himno del miembro de la Academia Nacional de Historia Dr. Antonio Dellepiane. Aseguró que su estudio había intervenido en las razones del Decreto del Poder Ejecutivo Nacional de 1928, que rechazó el arreglo “tricípite” y restauró equivocadamente el de Esnaola de 1860; se apoyó en algunas declaraciones del investigador Carlos Vega publicadas en *La Prensa* en 1936, en que el musicólogo diera a conocer el primer arreglo de Juan Pedro Esnaola (de c. 1848-51) manuscrito en el álbum de Manuelita Rosas. A pesar de la restauración no se había publicado oficialmente hasta 1939 la partitura de Esnaola.

También discutió a una serie de vicisitudes acerca del Himno, publicadas en diarios y documentos oficiales, de las que Aguado dudaba, entre ellas que desde 1824 a 1860 no existió otro texto impreso que el de Esnaola, negó que desde la publicación de Esnaola de 1860 se enseñara solo esa versión, y negó que solo existiera una partitura oficial para las bandas de música del Ejército.

Aguado declara que, entre otras, desde 1908 se venía enseñando la versión compuesta por Leopoldo Corretjer por encargo de José María Ramos Mejía, ex Presidente del Consejo Nacional de Educación. Aguado demostró que esta de Corretjer era más cercana al manuscrito de Luca que la de Esnaola, y enfrenta el juicio de Dellepiane que la calificaba de “falsa y adulterada”.

También denunció que la enésima iniciativa del Presidente del Consejo Nacional de Educación Ing. Octavio S. Pico, en 1935, de instalar la versión Esnaola fracasó, porque solo se sustituyeron algunas notas del texto de Corretjer por algunas de Esnaola, por lo tanto en algunas escuelas se cantaba esa versión falseada de Corretjer.

A continuación se presentan las seis partituras comparadas por Aguado.

1. El manuscrito atribuido a Blas Parera (Ms. Luca) está originalmente en Mi b mayor, no está firmado, ni fechado ni contiene la letra. Está escrito para teclado, en dos pentagramas y dice “Himo Nacional” (sic).



Fig. 5 – Manuscrito donado por la familia De Luca al Museo Histórico Nacional en 1916, atribuido a Parera. Primera página. Fuente: Posse, A. A. y Pedrell, C.: *Estudio histórico-crítico del Himno Nacional Argentino*. Buenos Aires, Monitor de la Educación Común, 1910.

Aguado no acuerda con Williams en que es solo un acompañamiento, sino que la melodía está integrada en la mano derecha salvo el c. 32 donde sí está insinuada (Fig. 6).



Fig. 6. Manuscrito “de Luca”, c. 31-33.

Tampoco es fragmentaria, según Aguado, porque la ausencia de los c. 72-74 (tercera repetición de la letra “O juremos con gloria morir”) también se verifica en *La Lira*; que esta repetición esté en Esnaola pudo ser efecto

del entusiasmo del público que la repetía, repetición que se mantuvo en Corretjer (fig. 8) y Williams.

71
rir O ju - re - mos con glo-ria mo - rir O ju - re - mos con glo-ria mo - rir

Fig. 7. Manuscrito “de Luca”, c. 70-74.

71
rir O ju - re - mos con glo-ria mo - rir O ju - re - mos con glo-ria mo - rir

Fig. 8. Versión Corretjer, c. 71-75.

Parera compuso la música del Himno en Mi bemol M, tonalidad que según la teoría de los afectos del siglo XVIII, se asociaba al carácter heroico, solemne y bélico. Es posible que él mismo realizara cambios en la música durante los primeros años, para cantarse en teatros y salones, ya que la Asamblea lo solicitó para que se cantara “al principio de las representaciones teatrales para inflamar el espíritu público” así como “que en las escuelas de primeras letras se cante todos los días al fin de sus distribuciones” y una vez al mes alrededor del Pirámide de Mayo, especialmente en días feriados. Tanto el carácter marcial como la sencillez rítmica y melódica para hacer el himno accesible a niños, mujeres y hombres, fueron condiciones previstas por el Triunvirato y la Asamblea. Según Vega:

“La Asamblea de 1813 otorgó tratamiento heterogéneo al texto y a la música de nuestro Himno. Mientras el primero se conserva en instrumento indubitable¹² depositado en el Archivo General de la Nación,¹³ la música no fue mantenida en documento autógrafo ni en copia fiel de ningún tipo”. Se mantuvo por tradición oral y por textos subsidiarios como el manuscrito atribuido a Blas Parera –sin firma ni fecha, donado en 1916 al Museo Histórico Nacional por las sobrinas de Esteban de Luca – y por el impreso de la *Lira Argentina* (1824).”¹⁴

El o los manuscritos de Parera desaparecieron, salvo el conocido como el Ms. Luca, presuntamente una copia del original manuscrita por el propio Parera, que dedicó a su alumno Esteban de Luca de 14 años. El ms quedó en poder de esa familia y luego fue donado por sus sobrinas en 1916 al Museo Histórico Nacional, donde permanece. Antonio Dellepiane, ex director del Museo, puso en duda la atribución del documento. Sus argumentos fueron, entre otros que no tiene fecha ni firma del autor, y el uso de la palabra Himno cuando en la época se lo conocía por Marcha Patriótica.¹⁵ Según Alberto Williams es un “acompañamiento para piano, sin la letra ni la parte de canto. Carece absolutamente de los términos que se refieren al movimiento y de los signos de la expresión musical”¹⁶

Por las incorrecciones en su armonización Williams infirió que se trata de una copia apócrifa, anterior a la de *Lira Argentina*, que contiene “faltas garrafales” y que no pudo ser escrita por Parera. El ms se reprodujo en 1910 en el Estudio de Posse y Pedrell;¹⁷ en 1913 por Ley 9044 y con motivo del Centenario de la Asamblea General Constituyente, la Junta de

¹² Decreto Soberano del 11 de mayo de 1813, escrito de puño y letra por el Secretario del Gobierno de Intendencia, Dr. Bernardo Veloz. Este fue publicado, el 14 de mayo de ese mismo año, por la Imprenta de Niños Expósitos.

¹³ Decreto del 22-01-1923: “Art. 1º Declárese que la letra del Himno Nacional Argentino es la que se conserva en el Archivo General de la Nación como copia del original que por decreto de la Soberana Asamblea Constituyente de fecha 11 de Mayo de 1813, se dispuso fuera la única canción en las Provincias Unidas del Río de la Plata.”

¹⁴ Mondolo, 2008, p. 99; Mondolo 2005: 124-125.

¹⁵ Posse y Pedrell, 1910.

¹⁶ Williams, Alberto, 1938, “X. Análisis técnico del manuscrito de Luca”, pp. 40-43.

¹⁷ “Estudio Histórico de su Letra y de su Música”, por Alfredo Ardoino Posse y Carlos Pedrell, solicitado por resolución del Presidente del CNE José María Ramos Mejía, el 28 de mayo de 1909. *El Monitor de la Educación Común*, pp. 258 a 390 de la BNM. URL:

http://www.bnm.me.gov.ar/ebooks/reader/reader.php?dir=00150830&num_img=00150830_0258-

[00&mon=1&vn=s&vi=s&vt=n&vp=s&vv=s&vh=s&c=&zoom=100&modo=](http://www.bnm.me.gov.ar/ebooks/reader/reader.php?dir=00150830&num_img=00150830_0258-00&mon=1&vn=s&vi=s&vt=n&vp=s&vv=s&vh=s&c=&zoom=100&modo=)

Historia y Numismática pidió una reimpresión de *El Redactor de la Asamblea*. En 1927 Williams presentó un facsímil en la revista *La Quena* N° 42 en 1927 y en su libro *La música del Himno Nacional Argentino* de 1938. Williams calificó a Parera de “modesto armonista” pues solo usó “acordes de quinta mayores y menores, acordes de sexta y de cuarta y sexta; un acorde de tercera y cuarta sensible; y un acorde de séptima de dominante sobre-tónica [...] Su armonización no condice con la belleza de su melodía, que contiene en su fuero interno, una armonía más variada y rica”¹⁸.

Este ms. se diferencia de las otras cinco versiones en c. 1 que presenta un acorde prolongado, como un “llamado de atención para que el oyente se prepare a escuchar, con unción patriótica, la música del Himno, que en realidad comienza en el segundo compás”.

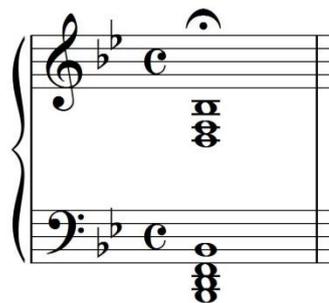


Fig. 9. Manuscrito “de Luca”, c. 1.

Aguado recoge esta crítica: “Se ha dicho públicamente, este año por un celoso guardián de la integridad y pureza del Himno, que la versión Corretjer es la más funesta y la causante de que nuestro canto patrio se haya falseado y desnaturalizado” (*El Crisol*, 1939. La piedra del escándalo era la variación melódica del c. 45, *la por fa* en Corretjer. Cuando Aguado compara las versiones de Parera y Corretjer para refutar la crítica del diario *El Crisol* de Buenos Aires, considera que la variación melódica es demasiado leve como para desestimarla.

2- La versión de *La Lira Argentina*, impresa en París en 1824, a cargo de Ramón Díaz, fue a partir de un manuscrito no identificado, aunque es la más cercana a la de Parera. En Buenos Aires siguieron los “arreglos” justificados por las opiniones de contertulios y la enseñanza de los maestros. Circularon manuscritos en bandas y escuelas, como el que llegó a

¹⁸ Williams, 1938: 42.

París para la edición de *La Lira Argentina*, y otros que estuvieron en poder de las familias Molina y Ure. Toda esta difusión formó parte de lo que más adelante se llamó la “tradicón” del Himno Nacional Argentino.



**Fig. 10. Publicación en *La Lira Argentina*, 1824.
Fuente: Williams (1938, pp. 68-69)**

Está en Mi b mayor, cambia la melodía en el c. 27 por el salto de 11° y la tesitura muy aguda en ms de Luca, pero el piano respeta el ms del Museo Histórico Nacional. En esta observación Aguado coincide con el estudio de Pedrell. También hay una variación en los cc. 32 y 33 porque en *La Lira* se agrega puntillado a las corcheas.

3- La versión de Juan Pedro Esnaola, publicada en 1860 es a dos voces. Fue su segundo arreglo que publicó J. da Costa Amaro.¹⁹ Tiene más similitudes con la publicación en *La Lira* que con la de Parera. (c. 1, 23, 27 y 28, 38, 48 y 49, 52, 66, 70 y 76, ver fig. 10). Aguado quiso probar que Esnaola no tuvo el ms de Luca a la vista, en contra de lo que dijo Williams, por las siguientes diferencias: c.1, 26, 34 y 35, 39 al 45, 55, 59, 72 a 74.

¹⁹ Juan Pedro Esnaola arregló una versión a dos voces y piano en Do M (fecha por Vega en 1848) para los *Cuadernos de música* de Manuelita Rosas. Esta versión se aparta del presunto original, Ms. Luca, ya que Esnaola la concibió como “arreglo” y no como restitución del original. El álbum se perdió en el Museo Histórico Nacional. No obstante quedó copia ms por Vega y por Williams en el INMCV. Vega la publicó en 1936.

También Aguado se aleja de los criterios de Antonio Dellepiane (1927) que defendió la versión Esnaola en contra de la de López Bucharcho-André-Ugarte (quizá por recíprocos resentimientos).

The image shows a musical score for piano (P.), voice (Canto), and organ (O.). The score is arranged in three systems, each with a piano part, a vocal line, and an organ part. The measures are numbered 25, 26, 27, and 28. The lyrics are: "O - id mor ta les el qu to so gra - do li ber tad li ber tad li ber tad".

Fig. 11. Disposición comparativa de tres versiones, c. 25-28.

Esnaola hizo un nuevo arreglo del Himno en 1860 Su segunda versión es a dos voces en Mi bemol M, con algunas variaciones en las armonías y adornos melódicos añadidos a su gusto. Según Alberto Williams, Esnaola en su edición de 1860 embelleció el Himno en una versión más depurada y brillante, guiado por el “buen gusto” y su mayor cultura.”

“La edición de Esnaola, si se exceptúan algunos ritmos y giros melódicos de poca importancia, concuerda con las versiones de Luca y de ‘La Lira’. Se observa que ha tenido a la vista, estas dos, para escribir la suya, que supera a las otras por la realización armónica más esmerada y el pianista más avanzado y más sonoro.”²⁰

4- La versión de Leopoldo Corretjer de 1908, resultó de un encargo de José María Ramos Mejía, Presidente del Consejo Nacional de Educación. Ya tiene la letra reducida a los cuatro primeros versos de la primera cuarteta y los cuatro últimos de la última estrofa más el estribillo. Julio A. Roca había decretado reducir la letra en 1900 por razones diplomáticas con España. Y aunque el 10 de junio de 1905 el Presidente Quintana había oficializado una versión para bandas militares,

²⁰ AW, 1938: 45.

instrumentada por el sanjuanino Pablo María Beruti,²¹ entonces Inspector General de Bandas Militares de la Nación, no se había impreso una partitura que se impusiera a la diversidad existente.

Corretjer mantiene uno de los cambios de Esnaola en los c. 34-35, es el cambio de modo no previsto por Parera.

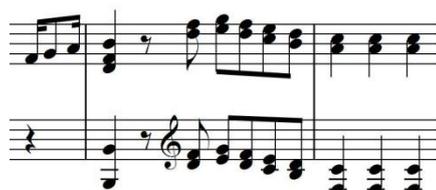


Fig. 12. Versión ms. de Luca, c. 32-34.

A musical score for piano, consisting of three staves. The top staff is in treble clef and the bottom two staves are in bass clef. The music is in a minor key, indicated by one flat. The score starts at measure 32. The top staff has a whole note rest, followed by a half note rest, and then a quarter note. The middle and bottom staves have a complex accompaniment with chords and a melodic line. The score ends with a double bar line.

Fig.13. Versión Corretjer. C. 32-34.

Sin embargo, el diario *El Porvenir* de San Juan denunciaba ya en mayo de 1910 que continuaban circulando varias versiones del Himno, debido a

“los cambios que por caprichos de músicos y consejos ha sufrido nuestro Himno patrio [...] las bandas ejecutan un himno nacional, los pianos otro, las escuelas otro y cada uno el que le parece menos malo. Por casualidad suena el verdadero perdido en el desconcierto de la irreverencia y de la profanación”.²²

²¹ Pablo María Beruti había sido nombrado en ese cargo en 1901, a su regreso de Europa y habiendo concluidos sus estudios musicales en el Conservatorio de Leipzig.

²² *El Porvenir*, año XII n° 1503, 4 de mayo de 1910, p. 3 col. 2. “Manoseo del Himno”. Es un extracto de *La República*, publicación de Buenos Aires.

El artículo critica las diferentes versiones escuchadas en actos y escuelas e informa que el Presidente Quintana estableció por decreto que el himno oficial sería la versión de Pablo Beruti, "el único himno que interpretaba fielmente el verdadero".²³ También en esa época se interpretaban otros arreglos en las escuelas de la Provincia de Buenos Aires, entre ellos estaba el del músico italiano inmigrante Juan Serpentine, de 1908. En 1910 Alberto Williams realizó versiones a dos voces y piano.

Un nuevo pedido de unificación encomendó el Presidente del Consejo Nacional de Educación José María Ramos Mejía por Resolución del 28 de mayo de 1909, a Alfredo Ardoino Posse y Carlos Pedrell. Concluyeron un Estudio histórico-crítico y dos versiones del Himno de Carlos Pedrell, una para voz y piano en Si b M, y 1 orquestada en Mi b M.

5- La versión de Carlos López Buchardo, José André y Floro M. Ugarte, oficializada por Decreto de Marcelo T. de Alvear del 19 de mayo de 1927, cercana por su melodía a la primera. "La más resistida por el público por haber cercenado 15 compases a la introducción y haber acelerado el movimiento metronómico de las estrofas".²⁴

Ante las críticas tan pronunciadas en contra de la versión L.A.U. Alvear buscó fundar su decisión en el origen y tradición verdadera, mantenida entre 1813 y 1860 según él, la del Museo Histórico Nacional y no la versión de la *Lira Argentina*.

Fue sustituida por Decreto del 14 de julio de 1927 de M. T. de Alvear a los dos meses por la versión de Esnaola de 1860; intervino una nueva comisión pero no se imprimió una versión oficial. Episodio vastamente estudiado y documentado por Ana María Mondolo en sucesivas publicaciones.

"El decreto y el informe de Ugarte, López Buchardo y André, se dio a conocer a través de las principales publicaciones periódicas del país. La reacción negativa que provocó en amplias capas de la población no tardó en manifestarse. Este descontento se divulgó a través de sendos artículos en diarios y revistas, así como en reuniones callejeras o institucionales promovidas por diversas agrupaciones".²⁵

6- Una de las ocho versiones de Alberto Williams, armonizada con variantes en 1910. Según Aguado "ricamente armonizada. Un trabajo muy meritorio, cuidadosa y cariñosamente tratado" (Aguado, *op.cit.*, p. 8). En la comparación Aguado demuestra las alteraciones, leves modificaciones melódicas y en algunas de *tempo*, deja blancos entre paréntesis cuando hay

²³ *El Porvenir*. XII / 1503. 4-5-1910. p. 3 c. 2. "Manoseo del Himno".

²⁴ Aguado, 1939.

²⁵ Mondolo, 2008, p. 102.

omisiones. Por ejemplo entre las versiones atribuidas a Parera y Esnaola de 1860: en c. 23 Williams presenta una variación armónica y melódica (V-I en Parera, sólo I en Esnaola); en c. 25-29 hay diferencia en melodía y rítmica.

The image shows a handwritten musical score for piano, spanning measures 39 to 43. The score is written on six staves, with the top two staves for the right hand and the bottom four staves for the left hand. The music is in a minor key and 3/4 time. The lyrics are in Spanish and are written below the staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *cresc.*, and *alleg.*. The lyrics are: "co-ro-na tu-a su-a sic-le la- re-les-ja sus-plan-tes ren-di-dam le-on-ya su-a. Sud- y los li-bros del mun-do res-pon-den Al gran-pue-blo que no sa-lud-al-".

Fig. 14- Comparación de los cc. 40 – 43.

Aguado encuentra en la versión de Parera un carácter ceremonial acorde al “ambiente distinguido de la época patricia, en cuyos salones reinaba, comunicativa, la buena sociedad, en la más exquisita galantería” (Aguado, *op.cit.*); en c. 27-29: la palabra “libertad” modifica la melodía de Parera, Lira y López B-André-Ugarte (tomada desde el agudo) en Esnaola, Corretjer y Williams (va en ascenso). Probablemente por en la tonalidad original de Mi b resultara excesivamente aguda y Esnaola la modificó. Aunque se podría haber resuelto con una simple transposición de la tonalidad sin cambiar la melodía; en c.37: desde la edición de *La Lira* se mantuvo un cambio por una apoyatura armónica.

Entre los cc. 40-43 el aire marcial y solemne en Parera, troca en un acompañamiento con bajo de Alberti similar a un rondó en Esnaola y Williams (fig. 14). Por último en c. 70 Aguado recomienda suprimir el calderón con la fioritura (“vivamos”) y restituir la versión Luca.

La polémica se trasladó a Mendoza, a través de la divulgación de la noticia en *La Semana* (4 de noviembre de 1939).²⁶ El artículo “En defensa del Himno Nacional Argentino. Importantes adhesiones”, reproduce una carta de Aguado al Prof. Francisco A. Propato para apoyar el movimiento de opinión de la Asociación de Damas Argentinas Pro – Tradiciones Patrias en favor de la “restauración de la verdadera y única versión del auténtico Himno Nacional”. Dice Aguado que el común propósito era “el rechazo de la versión Esnaola y el restablecimiento del original, mediante la versión (integral) que yo llamo en mi folleto ‘tricípite’ “.

Ocasionó una polémica en las esferas oficiales. Algunos diarios en Buenos Aires reaccionaron enérgicamente. *El Crisol* el 14 de abril de 1940 publicaba: “Un extranjero atenta en San Juan contra el Himno Nacional. Cuenta con la complicidad del Consejo de Educación”,²⁷ autoría de E. Isidoro Gómez, presidente del Centro de Profesores Especiales de las Escuelas Primarias de la Capital Federal, criticó severamente a Aguado Aguirre, que se defendió escribiendo:

“el Himno, como patrimonio común, es de todos y de cada uno de los argentinos y naturalizados argentinos, ya que todos poseemos de la canción épica, inmortal, si no un conocimiento científico o técnico sí instintivo”.²⁸

El 28 de abril de 1940 *El Crisol* acusaba: “El Consejo de Educación de San Juan auspicia la desvirtuación del Himno Nacional Argentino. Un extranjero se erige en el propietario de la canción patria”.²⁹ Este artículo

²⁶ L1 f 131, L2 f 146 bis y 147, a 562.

²⁷ L1 fl 13 art. 554. *El Crisol*, IX, 2518, Buenos Aires. 28 de abril de 1940.

²⁸ Aguado, 1939: 12.

²⁹ L1 f 111 / 112 a 563, diario *Crisol*, Buenos Aires 28 de abril de 1940.

menciona varios anteriores que ironizan respecto del tema: del 4 de junio de 1939 donde E. Isidro Gómez que pregunta sobre la enseñanza del Himno; del 27 de junio de 1939 donde Aguado responde y le informa que está estudiando y removiendo el asunto del Himno; del 10 de julio de 1939 Gómez contesta que la versión oficial era la de Esnaola; del 20 de julio de 1939 Buenos Aires recibe el informe de Aguado: que en San Juan se estaba cantando la versión Corretjer, anuncia que estaba elaborando su estudio crítico documental con el cotejo de seis versiones, el artículo menciona que en BA creyeron que en ese estudio “se perseguiría el patriótico propósito de que no se alterase la pureza de nuestro canto patrio” y que se quedaba a la espera del estudio de Aguado. Para Buenos Aires la versión oficial era la de Esnaola de 1860 que contiene “verdad y pureza”.

El Crisol insistía: “Se divulga la desautorización de la versión tradicional del Himno. La auspicia el Consejo General de Educación de San Juan”.³⁰ El artículo asegura de “Esnaola que aprendió del propio Parera su obra al mismo tiempo que deletreaba recién el abecedario, supo, más tarde, utilizar sus recuerdos que mantenía en su espíritu con la emoción de aquellos días [...]”. Insiste que el ms del Museo no tiene letra ni línea para el canto y que la edición de *La lira* complementa “esa grave deficiencia”. Provocó esta queja la información del Inspector Aguado Aguirre, que en escuelas de la provincia se cantaba la versión de Leopoldo Corretjer, en lugar de la ya consagrada de Juan Pedro Esnaola.

La **Junta de Estudios Históricos** escuchó la disertación y “resolvió [...] designar [...] una comisión de técnicos musicales para que estudie el trabajo presentado por el conferencista”.³¹ Una crónica de la conferencia salió publicada en *El Porvenir*. Aguado estaba apoyado por el **Consejo de Educación de San Juan**, que entonces conformaban Pedro Valenzuela y Margarita Mugnos de Escudero entre otros.

No dejamos de citar el interés ideológico que suscita la polémica de parte de un músico español –Aguado– defendiendo los intereses de otro músico español –Parera–, involucrados en la historia de la canción emblemática de una nación que no fue la de nacimiento, aún más, emancipada de la corona española. En mayo de 1940 Aguado seguía defendiendo su estudio crítico y *Los Andes* de Mendoza, se hizo eco:

“Esta tarde, a las 18.30, en la Casa España, tuvo lugar una reunión de la Junta de Estudios Históricos y Círculo de Periodistas de San Juan ante las que disertó prolongadamente el maestro Sr. Inocencio Aguado, autor del trabajo titulado “Disquisiciones acerca del Himno Nacional Argentino”; obra que ha dado lugar a una serie de artículos periodísticos del señor E. Isidro Gómez, presidente del Centro de Profesores de las Escuelas Primarias

³⁰ L1 f 114 a 556.

³¹ La Acción, III / 858, p.4 c.3, 10 de mayo de 1940; L2 f 149 a567.

de la Capital Federal, y que fueron publicadas por diarios y revistas de ésta, rebatiendo en ellas los argumentos del Sr. Inocencio Aguado. / El acto se prolongó hasta después de las 21 horas”.³²

Después de esto el Centro de Profesores Especiales de las Escuelas Primarias de Buenos Aires pidió a Diputados, una vez más, atender la unificación de las versiones y se presenta el proyecto de Adolfo Lanús por un “texto oficial único y obligatorio”.³³

Por otro lado, en medio de la desconfianza hacia el inmigrante, las *Disquisiciones* de Aguado fueron su emblema personal de identificación con el poder establecido: una estrategia para consolidarse doblemente en su posición oficial de músico jerarquizado (un *paterfamilia*) y para mantener el *status* y prestigio social devenido de las familias españolas de la colonia y representantes de la cultura dominante.

Conclusión

Lo que queda es la inquietud y decisión de Aguado por participar desde San Juan en la polémica aún no resuelta, sobre un tema de trascendencia histórica, que toca los valores e intereses “nacionales” y oficiales del gobierno y de la educación, así como de los propios músicos involucrados en Buenos Aires y en San Juan. Es relevante para la historia regional, la inserción de las voces provincianas en las disputas nacionales a través de la prensa, en medio de una conflictiva situación político-social nacional.

Como vimos, la historia musical del Himno Nacional confundió distintas canciones, versiones y arreglos, que provocaron disputas entre músicos, estudiosos, maestros y funcionarios educacionales durante mucho tiempo. Aguado defendió la versión manuscrita del Museo y las ulteriores que se apoyaron en ella: la de Corretjer, la que llamó tricípite de López Buchardo, André y Ugarte, incluso alaba la de Williams por su armonización que realza la melodía. Valoriza las fuentes manuscritas más antiguas, dando crédito al ms. del Museo Nacional y pone en duda las versiones de Juan Pedro Esnaola. Advirtió que los partidarios de Esnaola esgrimían argumentos dudosos para revalidar su arreglo.

Aguado critica las siguientes modificaciones en la versión de Esnaola que para los descreídos del ms. de Luca, no significaban mayor alejamiento de este:

-reducir la versión de Esnaola a 1 voz.

³² L1 f 114 y L2 f 145, art. 557. *Los Andes*, Mendoza, 10/5/1940. San Juan, 9 (por teléfono). “Disquisiciones acerca del Himno Nacional Argentino. Disertó el maestro Inocencio Aguado”.

³³ *Diario Nuevo*. XXV, 8430, 21-7-1940, p.4 c.5. “La música de la primera versión del himno patrio debe mantenerse intacta”.

- suprimir el primer compás del ms. de Luca.
- conservar los c. 33 a 35 que interrumpen la estrofa pero no tocarlos; sin embargo pasarlos a modo menor.
- dar forma rítmica a la *fioritura* de “vivamos” (que no existe en ms. de Luca).
- admitir como lapsus las diferencias de los 20 compases mencionados.
- añadir la frase “o juremos con gloria morir”, como 3° repetición.
- dar acompañamiento de rondó (bajo de Alberti) con diseño de flauta en mano derecha a los c. 40-43, en lugar del aire marcial.

Mientras que su interpelador Isidro Gómez defendió tenazmente la versión del músico argentino Esnaola, oficializada en 1928, como la única con valor histórico basado en la tradición, es decir da valor a la fuente oral anterior al 1860. A su vez, Gómez desconoce la autoría de Parera para el ms de Luca depositado en el Museo.

Finalmente y para completar la historia de las versiones oficiales, en Decreto Presidencial del 24 de abril de 1944 acerca de los símbolos patrios, se da vigencia a la versión de Esnaola de 1860 y se da instrucciones para su ejecución: cantarse sólo a una voz (la superior), en Si b y suspender la ejecución de un interludio pianístico allí señalado. Sin embargo circula generalmente la versión de Luis N. Lareta de 1940, que aunque dice su partitura “según la versión del maestro Juan P. Esnaola y las indicaciones que figuran en el decreto del P.E. de la Nación, del 25 de setiembre de 1928”, contiene algunas modificaciones que el arreglador detalla en el Prefacio.

No pasa inadvertido que la postura defendida por Aguado adhiere a la de los catalanes Parera y Corretjer, y los argentinos: López Buchardo, José André y Floro Ugarte. Queda claro que Aguado defendió la autenticidad del manuscrito conservado en el Museo Histórico Nacional, a pesar de no portar la firma de Blas Parera ni la letra y de ser considerado fragmentario por la falta de la primera repetición de la frase “o juremos con gloria morir” (agregada en la versión Esnaola). A la vez, consideró más cercana al manuscrito del Museo la que llamó versión tricípite–y aún la de Corretjer– que las dos conocidas de Esnaola. Mientras, Isidro Gómez solo reconocía legitimidad al arreglo del compositor argentino Esnaola.

Por esto, avanzando más allá de las diferencias musicales entre las versiones basadas en una fuente escrita o en la tradición oral, parece evidenciarse que lo que estaba en juego era un concepto de nacionalismo, que si bien estaba aliado al catolicismo, en la provincia se teñía de hispanismo pero en la nación de cierta xenofobia. Aguado advirtiendo los riesgos escribió: “Las discusiones, si se producen en la Capital Federal, las dejo libradas a criterios más autorizados y documentados que el de este alejado provinciano” (Aguado A., *op. cit.*, p. 9). Estimo que Aguado Aguirre –argentino por adopción– tomó partido como músico del Interior a

lo largo de todo el escrito y en condiciones de participar en un asunto liderado por los compositores nacionalistas del Consejo Nacional de Educación, de los círculos del Conservatorio Nacional de Música “López Buchardo”, del Conservatorio “Alberto Williams” y de la prensa metropolitana (específicamente *La Prensa* y *Crisol*).

“No se alarmen los vigías de la nacionalidad de que con esto se cometa un delito de lesa patria. [...] No se me oculta la gravedad y responsabilidad que encierran estas trascendentales disquisiciones.

Tampoco ignoro que disiento de la generalidad de la opinión, entre la que se hallan luminosos y grandes pensadores de la talla de Antonio Dellepiane, Ricardo Rojas, Ezequiel Paz, Ricardo Levene, Arturo Capdevila, Juan Pablo Echagüe, Carlos Correa Luna, etc.”. (*op. cit.*, p. 11)

Aguado remarcó que estos intelectuales nacionalistas reclamaban la restitución del Himno a su “pureza original” a partir de una indagación de fuentes históricas fidedignas. Respondiendo a la demanda Aguado Aguirre la ofrecía ahora (como un año antes lo hizo Williams) como recopilación de manuscritos y transcripción de versiones en uso transportadas a la única tonalidad de Si b mayor, en una disposición que permite la comparación rápida y efectiva. Todo lo realizó con el propósito de “legar a las autoridades que han auspiciado esta conferencia [...] la primicia de publicarlo y hacerlo conocer antes de que [el proyecto de Lanús] entre en debate de la Cámara de Diputados (*ib.*)” porque “entiéndase bien, lo único que se debe ventilar es solamente la idea de restituir a la Canción Patria su primitiva entonación melódica, deformada en la versión Esnaola y en las posteriores” (*ib.*).

Fue así que las tensiones ubicaron una vez más a la historia local de la música en el concierto de voces nacionales y en el contexto político internacional.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

BOSCH, Mariano.

1937. *El Himno Nacional (La canción nacional) no fue compuesto en 1813 ni por orden de la Asamblea*. Buenos Aires, El Ateneo.

BUCH, Esteban

1994. *O juremos con gloria morir. Historia de una épica del Estado*. Buenos Aires: Sudamericana.

CASIVA, Fernando Matías

2006. “Poéticas de fundación en la lira argentina”, *Revista Escuela de Historia* N° 5, Año 5, Vol. 1, N° 5, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, pp. 323-337, URL: [última consulta: 03/05/2013]. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-90412006000100014&script=sci_arttext#6

DELLEPIANE, Antonio

1927. *El Himno Nacional Argentino. Estudio Histórico-crítico*. Buenos Aires, Imp. M. Rodríguez Giles.

GREPPI, Clemente B.

1923. “Sobre la unificación del Himno Nacional Argentino”. *El Monitor de la Educación Común*, N° 8224, pp. 99-107.

ILLARI, Bernardo

2015. “¿Una nueva y gloriosa nación?: Retórica y subjetividad en la *Marcha patriótica* rioplatense de 1813”. *Latin American Review*, Volume 36, Number 1, Spring/Summer, pp. 1-39.
1994. “El Himno como evidencia musical”. Ponencia en IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia de la A.A.M., Mendoza, no publicada en Actas.
1994. “El Himno como evidencia política y cultural”. Ponencia en IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia de la A.A.M., Mendoza, no publicada en Actas.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen y STAMPONI, Guillermo.

2002. *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático*. Cuaderno de Estudio N° 4. Buenos Aires, EDUCA.

MONDOLO, Ana María

2012. “El libro “El himno nacional argentino” de Carlos Vega”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXVI, N° 26, pp. 271-295.

2010. “La canción de las Provincias Unidas, única marcha patriótica”. En <http://www.iuna.edu.ar/noticias/429-la-cancion-de-las-provincias-unidas-unica-marcha-patriotica>, última consulta 27/03/2013.
2008. “El Himno Nacional Argentino. Disparador de tensiones socio-culturales, políticas y económicas. La controvertida reforma de 1927”, en *Actas de la Quinta Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, pp. 97-108.
2005. “Addenda Segunda. Siglo XX: decretos, resoluciones y leyes en torno al Himno”, Addenda en Vega, Carlos, *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*. 2º edición, Buenos Aires: EDUCA, pp.119-146.
- MUGNOS de ESCUDERO, Margarita.
1967. *Contribución a la historia de la cultura en San Juan*. San Juan, Academia Provincial de la Historia.
- MUSRI, Fátima Graciela.
2014. “Inocencio Aguado y Felipe Boero: ¿por qué ese otro? El *Himno a Sarmiento* en disputa”, en *Revista Argentina de Musicología* N° 14, Omar Corrado (editor invitado), pp. 155-185
2013. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”, en *Música. Revista del Instituto Superior de Música* N° 14, Adriana Cornú (editora responsable), Universidad Nacional del Litoral, 2013, pp. 51-72
2011. “Aportes de dos músicos inmigrantes a la memoria de Domingo Faustino Sarmiento. Recepción estética en el contexto del nacionalismo musical argentino”. *Actas del Congreso Extraordinario en Homenaje a Domingo Faustino Sarmiento en el Bicentenario de su nacimiento (1811 – 2011)*, Susana Clavel Jameson (comp. y ed.). Academia Nacional de la Historia, Gobierno de San Juan y Junta de Estudios Históricos de San Juan, San Juan, tomo I, pp. 348-362.
2005. “Los ‘LIBROS’ de Inocente Aguado Aguirre. Análisis desde la nueva historia cultural”. *Actas del 13º Congreso Nacional y*

- Regional de Historia Argentina*. Academia Nacional de la Historia y Universidad Nacional de San Juan, separata, 2005.
2002. “Entre Parera y Aguado, versiones y disquisiciones”. En Quiroga Salcedo, C. E. y otros (ed.) *Hispanismo en la Argentina. En los portales del siglo XXI*, tomo VI, XLI, p. 385-94. Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Filológicas Manuel Alvar. Editorial UNSJ.
2000. “Aguado Aguirre, Inocente [Inocencio]”, en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Plaza y Janés.
1999. “La eticidad en las ideas musicales y educativas de Inocencio Aguado”. En Cueto, Omar y Ceverino Viviana (compiladores). *Los hombres y las ideas en la Historia de Cuyo*. Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1999. Tomo 2, pp. 337-353.
- MUSRI, Fátima Graciela, MERCAU, Silvia Susana y WEBER, José Ignacio.
2015. "La música regional en el Segundo Congreso de Escritores, Artistas e Intelectuales de Cuyo (San Juan, 1938)". En Olivencia, Ana María et al. (ed.). *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etno-estéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología*. E-book. 1º Ed., Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología / Instituto Nacional de Musicología; 2015, pp. 78-94. URL: http://aamusicologia.com.ar/Actas/ACTAS%20AAM_INM_2014.pdf.
- NAVARRO GERASSI, Marysa.
1968. *Los Nacionalistas*. Trad. Alberto Ciria. Buenos Aires, Jorge Alvarez.
- OYUELA, Calixto.
1927. “La adulteración del Himno”, en Revista *La Quena*, año VIII, N° 43, Buenos Aires, junio, pp. 1-4.

VEGA, Carlos.

2005. *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*. 2º edición con dos *addenda* ampliatorias de Juan María Veniard y Ana María Mondolo. Buenos Aires: EDUCA.

VENIARD, Juan María.

2005. “La primera audición del Himno Nacional Argentino”, *Addenda en Vega, Carlos, El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*. 2º edición, Buenos Aires: EDUCA, pp. 101-117
2000. “Himno (II). Argentina”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 6, pp. 313-314.
1999. “Berutti [Beruti]”, en Casares Rodicio, Emilio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 2, pp. 442-426.

VIDART de MAURÍAN, Elena.

1936. Resumen de notas: fs. 53 / 58. Misceláneas. Gobierno. Carpeta 10. Doc. nº 3. 73 folios: *Memoria de la D. G. Escuelas, 1936*; fecha de entrada en el Min. de Gobierno e Instrucción Pública: 16/03/1937, elevada por la Inspectora Gral. a la Directora Gral. E. V. de Maurín. Archivo General de la Provincia de San Juan.

VIDELA, Horacio.

1990. *Historia de San Juan. Época Patria, 1875-1914*. B. Aires, Academia del Plata y Univ. Cat. de Cuyo, vol. 6.

WILLIAMS, Alberto.

1927. “El Himno Nacional Argentino”, en revista *La Quena*, año VIII, Nº 42, Buenos Aires, mayo, pp. 1-17.
1938. *La música del Himno Nacional Argentino*. Buenos Aires, Gurina y Cía..

Fuentes documentales

POSSE, Alfredo Ardoino y Carlos PEDRELL.

1910. “Estudio histórico de su letra y de su música”, en *El Monitor de la Educación Común*, Biblioteca Nacional del Maestro, pp. 258-390. URL: http://www.bnm.me.gov.ar/ebooks/reader/reader.php?dir=00150830&num_img=00150830_0258-00&mon=1&vn=s&vi=s&vt=n&vp=s&vv=s&vh=s&c=&zoo m=100&modo= [última consulta: 03/05/2013]

1939. *Disquisiciones acerca de la Música del Himno Nacional Argentino*. Dirección General de Escuelas de la Provincia de San Juan (ed.).

- 1919/1955. *Misceláneas*. GOBIERNO. Vol. 1: carpetas 1 - 44 / vol. 2: carpetas 45 – 82, en Archivo Histórico de la Provincia de San Juan. Memorias anuales de la Dirección General de Escuelas.

Diarios citados

La Acción (San Juan).

El Porvenir (San Juan).

La Prensa (Buenos Aires).

Crisol (Buenos Aires)

* * *

Fátima Graciela Musri es *Doctora en Artes mención Música*. Profesora Titular por concurso de Historia de la Música y Coordinadora del Gabinete de Estudios Musicales en la UNSJ. Es categoría I y evaluadora en el Programa Nacional de Incentivos. Ha dirigido investigaciones subsidiadas por la UNSJ y la ANPCyT; ha colaborado con proyectos del Inst. Nac. de Musicología “C. Vega”, UNLitoral y UBA. Dirige tesis de posgrado y becarios. Ha dictado posgrados y conferencias. Investiga temas regionales de la música que ha publicado en libros, revistas internacionales, discos y videos de divulgación. Vicepresidente de la Asociación Argentina de Musicología y miembro de la International Musicological Society.

* * *

LA MEDIA CAÑA. SU MÚSICA

JUAN MARÍA VENIARD
(Universidad del Salvador, Argentina)

Resumen

La media caña, danza tradicional rioplatense, tuvo probada vigencia en la primera mitad del siglo XIX. Danza de estrado en la actualidad, de su música y coreografía originales es bien poco lo que sabemos. Por medio de los documentos que nos han llegado, las versiones actuales y lo que tenemos por ejemplos musicales que se han recopilado oportunamente, podemos hacer un estudio de su música que nos acerque a la especie original.

Palabras clave: Danza tradicional – Argentina – Análisis musical – Media caña.

THE *MEDIA CAÑA*. ITS MUSIC

Abstract

The *media caña*, a traditional Rio de la Plata dance, proved validity along the first half of the XIX century. Nowadays a spectacle dance, it is very little what we know about its original music and choreography. It's been throughout the documents that outlasted, various old musical recompilations and some contemporary examples, that we were able to carry out a study of its music, ultimately letting us to make an approach to the original species.

Key words: Traditional dance – Argentina – Musical analysis – *Media caña*.

* * *

La media caña es una danza tradicional rioplatense que tuvo conocida vigencia en la primera mitad del siglo XIX. Fue popular y gaucha y, por lo tanto, no fue danza salonesca. Era, más bien, de bailes de candil. Se bailó por varias parejas pero no por numerosas parejas. Se acompañó, en su momento, por guitarra en la zona pampeana y por arpa en zona central del país. Poseía las infaltables coplas que en su letra hacían referencia al nombre con que se la distinguía.

Sobre su designación y la referencia consiguiente en las coplas, hemos visto variadas opiniones sobre el origen: a la bota de media caña, a la limeta

con caña y a la figura coreográfica de “media caña”. Esta última tiene su lógica pero no sabemos si esa figura recibía ese nombre en esta danza cuando adquirió la designación. Cualquiera que lea coplas auténticas, recogidas de la tradición oral –o publicadas en su momento, como las de Hilario Ascasubi–, puede encontrar en ellas un sentido equívoco fácilmente reconocible. Las que eran improvisadas han quedado, sin duda, por haber hecho fama. No puede pensarse que los antiguos fuesen tan inocentes como para no encontrarles a ellas el doble sentido que parecen poseer. Sin duda esto ha sido causa de que no entrase en reuniones serias. Sin embargo fue danza del gusto del partido federal en tiempos de Rosas, por todo aquello que el gauchaje le significaba como celador de su sostén político. De manera que se escuchaba en fiestas federales en patios de casas y otros espacios urbanos. También fue común acompañar con su música las pruebas que hacían los volatines en sus actuaciones al aire libre o en locales precarios.

De su música y coreografía original es bien poco lo que sabemos, pese a todo lo que la hallamos nombrada en el pasado. Es muy conocida la referencia que se hace del vocablo “media caña” en la letra del sainete local *La boda de Chivico y Pancha*, del que se registra varias veces su representación en teatro, alrededor de la década del treinta del siglo XIX. Se encuentra en la estrofa en que se invita al guitarrero a tocar “pericón de media caña”, que puede no significar esta danza sino el pericón con la figura de “media caña” y que, en otras *versíadas*, aparece también señalado el bailar “media caña y caña entera”.

Pero, de todos modos, hubo una danza reconocible como “media caña”. Es la misma que ilustra con este nombre Carlos Enrique Pellegrini en su serie *Recuerdos del Río de la Plata* (1841), acuarela pintada en la década anterior, en la que se ve a tres parejas en línea, posiblemente haciendo un molinete (parece verse una cuarta más atrás). Del carácter de la danza tenemos las interesantes apreciaciones de Arsène Isabelle (*Voyage á Buenos-Ayres...*) – según observaciones que datan de 1830 a 1834– y que, en lo personal, ya hemos reproducido más de una vez: “Todo ese bullicio, esa confusión, esa alegría bárbara vienen de la pulpería vecina en donde un *compadrito* rasgueando la guitarra hace danzar a los negros o a los mestizos, una danza inmoral llamada *media caña* [...]”¹. Respecto de ella señala que está formada por “...cantos monótonos de salmodias, interrumpidos por otros cantos bruscos sobre un compás apresurado.”

¹ En VENIARD, J.M, 2014: 73 se ha reproducido el párrafo entero según nuestra propia traducción del francés.

Ventura R. Lynch, en su interesante y citado libro *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital...* (1883), sólo nombra, entre las danzas que describe, a la media caña y no da ninguna noticia de ella ni ejemplo musical. Arturo Berutti, contemporáneo con su estudio sobre música tradicional, en la serie de artículos *Aires nacionales* (1882)², da una descripción de esta danza, que parece haberla visto bailar en su Cuyo natal por los detalles que ofrece, teniendo en cuenta que se crió en San Juan y residió unos años en Mendoza. La asocia a la zamacueca, como derivado de ella, junto con el *escondido*, la *pinzona* y *el amor*, quizás por lo que de zamacueca tiene, según veremos. Señala, según lo habrá visto –al menos– unos quince años antes, que “es el baile más original y chistoso que se pueda imaginar”, dado que lo tienen que bailar todas parejas que tuvieran una pretendida relación amorosa entre ellos. También hace suponer que ya no poseía un carácter inmoral o inconveniente, aun para un ambiente social rústico.

Indica Berutti que se suele bailar por ocho o diez parejas. Describe en detalle la danza: hay una introducción del guitarrero mientras se ubican las parejas en círculo, “da principio la danza con un aire de zamacueca cantando un verso cualquiera y todos los bailarines dan una vuelta redonda como la de los Lanceros, pero sin hacer cadena”, hasta ubicarse en el lugar de partida; “inmediatamente el cantor pone punto final a la música, dando un presto golpe en la madera del *instrumento*.”³ Es entonces que tienen lugar el contrapunto de versos entre cada pareja, según el sistema conocido: primero el varón requiriendo amores y respuesta de la mujer. Pero en este caso, según Berutti, las coplas son de intención verdadera y no de ocurrencias graciosas al acaso, como en el pericón. Y expresa: “Inmediatamente el *guitarrero* inicia un *aire de valse*, entonando un verso conforme a la melodía.” La pareja valsa dentro del círculo de las demás que, tomadas de la mano, circulan “acompañadamente”, hasta que el guitarrero concluya. Se sigue en forma similar con cada una de las parejas, hasta que se da una orden en voz alta y van a sus respectivos asientos a “*echar un trago de chicha baya*”⁴, que esto por sí sólo está significando el carácter popular de la reunión y su ubicación geográfica.

No hay referencia en la descripción anterior al empleo, en algún momento, del término “media caña”. Por lo tanto tampoco sabemos por qué a esta danza descrita se la denominaba allí con esta designación. En este caso podría tratarse de una especie o variante local. Pero es la descripción

² En VENIARD, J.M., 1981: 341-360 se encuentra la única reproducción de estos textos.

³ Ídem ant.: 346.

⁴ Ídem ant.:347.

contemporánea de lo denominado “media caña” que tenemos –vista en San Juan o Mendoza y publicada en Buenos Aires–, que musicalmente se presenta formada de la siguiente manera: Introducción; zamacueca – vals.

Dejando de lado las repeticiones para que todas las parejas bailaran, la estructura conformada por una introducción y dos danzas de carácter diverso es común en nuestra música tradicional; también que haya cierta oposición de carácter y que una de ellas sea vals. De modo que, según la descripción, estamos ante una danza popular de estructura bipartita, que ha sido muy común en la primera mitad del siglo XIX. Es de suponer, acá, que el vals no fuera pausado y, por lo tanto, constituyera el tiempo más movido de la danza. De todas maneras no había oposición de tiempos.

Juan Álvarez, en su interesante libro *Orígenes de la música argentina* (1908)⁵, sólo se refiere a la media caña por medio de una copla, con que ejemplifica la presencia de palabras que dan denominación a una danza. La muestra es de la calidad de todas las que se han conservado de esta danza y hemos señalado por su carácter equívoco.

En la actualidad la media caña se ha constituido en una especie con un solo ejemplo musical, de estructura única con sus correspondientes frases melódicas. Es la que se conoce y baila, y que hoy es danza de estrado. Surge ésta de una versión dada a conocer por Andrés Chazarreta. Veamos el caso.

La media caña de Andrés Chazarreta

En 1913 Chazarreta brinda, a un público general, un ejemplo de media caña sin duda recogido en Santiago del Estero. Aparece reproducido en la revista *Caras y caretas* ilustrando un artículo de Carlos Schaefer Gallo, con título: “La danza regional”, bajo bandeleta: “*Caras y Caretas*” en *Santiago del Estero*. Dado que reproduce, en fotos, a bailarines del conjunto de danzas de Chazarreta y a él mismo, aparentemente, acompañándolos en arpa, los comentarios del autor sobre esta danza y las otras dos que presenta (*llanto* y *sombrero*) son para ser tenidas en cuenta, al menos como versión de Chazarreta en ese momento. Respecto de la media caña señala el articulista: “El compás de su música es muy semejante al del Pericón. Consta de varias partes: además de la introducción, la cadena, un compás de zamba, y otro de gato, que es el *alegrecito*.”⁶ Debe aclararse que por “compás” está queriendo señalar “movimiento” y “ritmo”, según el modo antiguo y popular de designar. También debemos llamar la atención que las

⁵ ÁLVAREZ, J., 1908: 25.

⁶ SCHAEFER GALLO, C., 1913: s/p.

“partes”, en el comentario, quedan confundidas entre las coreográficas y las musicales.

Sigue señalando el articulista: “La *Media caña*, es bailada por varias parejas. Las mujeres se colocan en hilera frente a los hombres; y comienzan las figuras. Luego, siguiéndose la cadena, baila cada uno con las que quedan firmes en su puesto.” Acá hay variedad respecto de lo que señalaba Berutti, pero desde el punto de vista musical responde a estructura semejante.

En el artículo se presenta, como ilustración musical, la reproducción de una copia manuscrita en una hoja, en escritura pianística, que en su encabezamiento dice: “Baile criollo. / La media Caña. / (una parte de la música)”. Está señalada “All. Mod.”, esto es: moderadamente alegre (movido), que es el mismo tiempo que se indicó para las otras dos danzas reproducidas. En la parte superior derecha de la hoja está la firma de Andrés Chazarreta, como signo de autoría. Esta página, con “parte de la música”, integraría la media caña que luego se publicaría en el primero de los álbumes de música santiagueña de éste, en 1916. Debemos señalar que, cuando a mediados de 1911 Chazarreta estrenó su conjunto de bailes en Tucumán, incluyó esta danza en sus presentaciones y que fue la que más llamó la atención “por su originalidad”⁷. Ella sería la misma o similar, sin duda, a lo que se había dado a conocer en la popular publicación porteña, más el agregado que la completa, al menos, porque el ejemplo reproducido no presenta más que la introducción y la parte primera, sin ninguna indicación de divisiones.

La introducción consta de dieciséis compases: cuatro, que se repiten y otros cuatro también con signo de repetición, que forman dos frases de acompañamiento de pericón. Lo que sigue, en otros dieciséis compases que se repiten (treinta y dos, en total), es zamba. Finaliza con cuatro compases del pericón inicial, en idéntica forma que la anterior. De modo que se trata de: Introducción (pericón) – zamba – cierre (pericón). La frase de pericón no es otra que la del inicio del de Podestá, el famoso “Juancito de Juan Moreira...” No presenta indicación de tiempos.

Esta media caña haría gran carrera posterior porque, aparte de hacerla conocer Chazarreta en sus presentaciones de espectáculo (en Buenos Aires en 1920), la incluyó, como se señaló, en su *Album Musical Santiagueño (Arte Nativo Argentino...)*⁸ y en grabaciones musicales. En ellas se presenta completa y de la manera como ha quedado hasta el presente. Con relación a la copia anterior reproducida en la revista, hay algunas

⁷ VEGA, C., 1981: 113-121, reproduciendo notas periodísticas.

⁸ *Primer Album Musical Santiagueño. Arte Nativo Argentino. Repertorio Chazarreta*, Buenos Aires, Romero y Fernández, 1916. (Otras ediciones en Buenos Aires: Editorial Musical Pirovano, álbumes 5 al 8; Ricordi Americana, toda la serie.)

diferencias entre aquella y lo que se editó en el álbum. En primer lugar, cuestión de *tempo*: está indicado *presto*, ya no *allegro moderato*, y con indicación metronómica de negra igual a 192. En el inicio dice “Aire de Pericón”, que incluye la introducción, pero con esa velocidad queda desdibujado. Entre paréntesis, hemos visto que al bailarla –siempre en espectáculo de escenario– se hace esta introducción y el cierre, en tiempo moderado de pericón, similar al de la zamba. Los bailarines saben acomodar las cosas.

En la edición completa posterior, la introducción sufrió algún cambio en el acompañamiento, empleando acordes cerrados. Damos el ejemplo de la primera versión manuscrita, que puede compararse con las numerosas ediciones que existen y pueden fácilmente consultarse ⁹.



Ejemplo 1

La primera parte también presenta alguna diferencia. En la edición del álbum se indica: “Aire de zamba”. Se han duplicado, en el pentagrama superior, las notas inferiores del canto, que procedía por terceras paralelas según el uso tradicional. Ahora se han formado acordes, sin duda con la intención de presentar una escritura más pianística que la anterior, más bien de arpa. Damos ejemplo de la primera semifrase de aquella primera versión:

⁹ No reproducimos ejemplos tomados de la versión impresa en los álbumes, por las reservas existentes en los derechos de autor.



Ejemplo 2

También en la edición del álbum se han agregado cuatro compases al final de la parte *A*, para continuar. Lo que sigue y estos compases, no estaban incluidos en la primera copia. Continúa con una frase de ocho compases, nuevamente de pericón, pero bajo indicación “Aire de Gato”, lo que significaría hacerlo más movido pero no por eso deja de ser frase de acompañamiento de pericón. Sigue a esto una frase de gato que se asemeja a chacarera, de ocho compases. Repite las dos frases, siendo esto la parte *B*. A continuación viene lo que consideramos un *trío*, formado por una frase de ocho compases, sin repetición –como suele ser el *trío*–, constituido por la misma frase de gato-chacarera anterior, con duplicación del canto a la octava. Sigue un final (no indicado), reproducción de la segunda frase de pericón de la introducción, que corresponde hacerlo en “tiempo de pericón”, y tres compases de cierre. Como corresponde a toda danza folklórica, se señala *da capo*.

Resumiendo: Tenemos dos frases de pericón (introducción: “Aire de Pericón”) – una frase de zamba, repetida (*A*: “Aire de Zamba”) – una frase de pericón y una frase de gato-chacarera, repetidas ambas (*B*: “Aire de Gato”) – una frase de gato-chacarera (*trío*) – una frase de pericón (*coda*) – cierre.

Estamos ante una danza que presenta elementos de otras cuatro: pericón, zamba, gato y chacarera. Y como hemos visto así se baila. Pero no es un *potpourri* de danzas, como se hizo en la época, sino que se presenta como una media caña santiagueña que lleva un gato-chacarera. Se lo consignó sin ninguna indicación de que haya sido tomado de algún músico determinado, o que se encuentre difundido y pueda ser recogido en alguna región o lugar. Esta falta de especificaciones es general en las ediciones de Chazarreta en donde, a lo sumo, hay alguna indicación: “Baile nacional”, para la *Zamba de Vargas*; “Danza característica”, para *El Bailecito*; “Baile de época (Año 1840)”, en *El Cuándo*, etc., que vienen a significar que no son obras originales de él pero que él suscribe como obra propia, porque allí no se indica “adaptación”, “arreglo”, “armonización”, etc., como aparece en otros casos, de otros autores.

En los versos de la media caña que Chazarreta publica en su primer álbum hay tomado prestado y estimamos que intencionalmente, por lo ya anotado de sus inconveniencias, de modo que no se incluyó en esto nada de lo original. Señala cuatro coplas y al menos una, que identificamos, es de vidalita: “En mi pobre rancho / no existe la calma...”, que le falta el *vidalita* correspondiente agregado entre el primero y segundo verso de cada dístico y que así la anota Juan Álvarez en sus transcripciones de 1908¹⁰. Las demás coplas también nos parecen de vidalita. Quizás de este modo se hiciera entonces allí. Ya no está el “...media caña y caña y media...”, que, por otra parte, era obligado como que daba nombre a la especie. Pero, además, esto ha sido general en el autor, porque ha consignado para su canto, en muchos de los otros ejemplos que presenta, letra de poetas cultos.

De modo que podríamos dudar de la autenticidad de esta versión. Podría suponerse que el gato-chacarera haya sido un reemplazo que hizo Chazarreta del vals original, para darle más carácter criollo a su versión. No es incorrecto ponerse en esta postura, teniendo en cuenta que él podría considerarse con derecho de acriollar sus versiones en busca de autenticidad. Chazarreta es un cultor del pueblo, extraordinario difusor de la música de su región, a la que amaba, sin duda alguna, y a quien lo perseguía un vehemente deseo de dar a conocer ese acervo, quizás con el temor de que el tiempo lo hiciera desaparecer. Luchó vehementemente por eso, como es notorio, salvando dificultades e incomprendiones y triunfando ampliamente al fin. Nada de todo esto está en discusión. Pero analicemos un poco.

Chazarreta empleó los medios más aptos del momento para difundir aquello que él quería. Y el modo de hacerlo fue en el escenario, con música, danza y canto, puliendo y ordenando –sin duda– danza, música y versos, aun con actores genuinos. No estamos muy lejos, en actitud, de la presentación del pericón uruguayo por los hermanos Podestá. ¿Hasta dónde se modificó algo? ¿Ha hecho una síntesis de lo que era una determinada danza en su región?

Se impone averiguar, al menos con la media caña, si esto es así. Afortunadamente de ella tenemos ejemplos que son anteriores y pueden darnos respuesta.

Tomas de campo de la media caña

El ejemplo musical de media caña más antiguo, de que tengamos conocimiento, se encuentra en una toma registrada por Carlos Vega a un músico tucumano que la recordaba de su niñez. Fue tomada en 1939 a Juan

¹⁰ ÁLVAREZ, J., 1908.: 52.

Andrés Pérez, de 58 años de edad, en Buenos Aires donde residía ¹¹. El colector indicó: “Oída en su niñez en el Ingenio San José hacia 10 años [de edad] en las fiestas Minga. Octaviano Tula la tocaba en arpa.” Digamos que el Ingenio San José se encontraba en Yerba Buena, cercano a la capital tucumana y que la *minga* era la fiesta de fin de la cosecha, en este caso sería del fin de la zafra de caña de azúcar. Esta versión dataría, entonces, de alrededor de 1891, para ser precisos.

La versión está consignada por el colector, en forma sintética. Señala una introducción con las fórmulas de pericón (ocho compases que se repiten), que es el de *Juan Moreira* de los Podestá (1889) y una línea de zamba (ocho compases, sin repetición) que es la misma que da Chazarreta. Consigna un esquema para tres parejas, de modo que pericón y zamba se repiten tres veces. Debajo de este esquema indica: “Seguía enseguida un Gato” que pudo haber sido expresado de esta manera por el informante y no haberlo ejecutado, porque el gato no está anotado. Hace suponer que, interpretado o no, fuera “un gato” cualquiera y que constituiría el movimiento de diverso carácter. Cerraría, luego de éste, una semifrase de pericón, al menos. Mas lo destacado de esta versión es la de comprobar que, en Tucumán, se conocía la misma media caña que en Santiago del Estero, según Chazarreta la da a conocer veinticinco años más tarde. El mismo pericón, la misma zamba y un gato. Digamos que no debe extrañar que haya aparecido en Tucumán dada la cercanía cultural. Chazarreta fue fiel. Como él la presenta, así era conocida en esa región. Faltaría encontrar un ejemplar similar en Santiago del Estero.

Un ejemplar musical recogido en Santiago del Estero se encuentra en otra toma registrada por Carlos Vega, ésta al arpista Segundo Gallardo, en Añatuya, en 1945 ¹². El músico al anunciarla, señaló: “Voy a tocar la media caña, danza popular de hace... cuarenta años.” Hombre de cincuenta y siete años, deja ver que la conocía desde alrededor de 1905. Advirtamos que el hecho de ser arpista le da cierta categoría dentro de los músicos populares, interesante a la hora de evaluar su calidad pero peligroso en cuanto a la autenticidad de lo que ofrece, porque su profesionalidad pudo llevarlo a modificar el material según nuevos gustos y modas. Con esta advertencia la estudiamos. Esta media caña no fue dada a conocer inmediatamente después de recogida en 1945. Carlos Vega la seleccionó para la ilustración con grabaciones de una reedición de su *Panorama de la música popular argentina*, que no llegó a realizar. Recién se daría a conocer en la reedición

¹¹ Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, viaje 16 (1939), registro n. 1108.

¹² En: *Panorama sonoro de la música popular argentina*, recopilaciones de campo por Carlos Vega, 2da. ed., 2008 (disco 2, ej. 32).

que llevó a cabo el Instituto Nacional de Musicología en 1998 y se incluyó en la nueva reedición en 2010.

Según la grabación, que tomamos de estas reediciones del libro de Vega, esta media caña posee, de introducción y cierre, semifrases de pericón, y frases de zamba y de gato, que tienen intercalados semifrases de pericón. Cabe señalar que el pericón es el de *Juan Moreira* y la zamba la misma que la de los anteriores. Nos demuestra esto no sólo la fidelidad de Chazarreta sino la autenticidad de su versión, sin que quepan dudas. Además, nos mostraría que, en esa región, es una especie con versión única y no sólo porque se haya conservado un único ejemplo.

En esta versión el pulso se mantiene constante, regular e igual, en todo el ejemplo, sea zamba, gato o pericón, de modo que la duración de los compases es constante e igual. Esto hemos visto, además, en algunas grabaciones de conjuntos de danzas en la actualidad, en las que con los pies o las palmas, marcan valores de negras constantes, sea pericón, sea zambachacarera o vals, con la diferencia que al haber en una, mayor cantidad de figuras que en aquella que la antecedente, da la impresión de un carácter más vivo en ésta, aun cuando el tiempo no se modifica.

En el comienzo de esta última versión recogida hay una nota inicial en anacrusa –nota fundamental del acorde desplegado en el acompañamiento–, un alzar para que comiencen todos juntos los bailarines en su movimiento.

Analizamos esta media caña como pieza musical, no considerando, por ignorarla, una estructura coreográfica que ha debido tener. De este modo: I. Pericón: 12 compases (4+4+4) – zamba: 16 compases – pericón: 8 compases (4+4) – zamba (íd. ant.) – Puente: pericón (8 compases). II. Gato (8 compases) – puente: (pericón: 6 compases) – gato (íd. ant.) – cierre: 8 compases (4+4) – otro gato (8 compases) – pericón inicial (4 compases). La zamba se reitera idéntica; la primera y segunda presencia de gato es el mismo, la tercera es diferente; las inclusiones de pericón varían según la suma de sus semifrases.

La tercera presencia de gato luego de la frase de cierre (“otro gato...”), nos parece que es frase complementaria de las anteriores. Como si ambas pertenecieran a un mismo gato. Aquellas serían la primera frase repetida y ésta, la segunda frase. Sería interesante poder encontrar este gato como pieza independiente, en alguna recopilación, como si hubiera sido tomado para integrar la danza, dado que no es el mismo que el de Chazarreta. Este hecho y el de que Vega no lo consignara en su toma que hiciera al tucumano (“Sigue enseguida un gato...”), conociendo, como debía conocer de memoria, la versión de Chazarreta –si lo hubiera interpretado–, nos hace casi determinar de que el gato no era uno fijo. Se debía bailar un gato cualquiera, asociado a zamba determinada y frase del pericón difundido, con figuras establecidas, para tener media caña.

Respecto de la frase de pericón, retornamos al problema –que ya comentamos en trabajo anterior que le dedicamos 13– de la difusión geográfica tan vasta que presenta aquella que individualizamos con su letra popular: “Juancito de Juan Moreira...” A esa zona geográfica ahora debemos agregarle la zona central del país. Es el momento de volver a considerar si tendría una existencia anterior como fórmula de acompañamiento, tanto para esta particular media caña como en el difundido pericón que los Podestá tomaron en el Uruguay, sobre todo considerando la proximidad de años. Quizás algo así como sucede con las fórmulas de acompañamiento de milonga, que son fijas, bien reconocibles pero que no son privativas de ninguna en particular.

La estructura general en estos dos casos de media caña (tucumano y santiagueño), si bien es semejante a la señalada por Berutti treinta años antes (danza constituida por dos en carácter diverso), no es igual por las interpolaciones de pericón. Además, se ha reemplazado el vals por el gato, más criollo sin duda y menos salonesco y, también, quizás más moderno, reemplazo que podría suponerse fuese santiagueño. Pero lo que sí queda claro es que es similar, unos años antes, a la media caña de Chazarreta, alcanzándolo a él, contemporáneamente, como “danza popular”.

Otra colección de Vega en la cual registra media caña es en la provincia de San Luis, región de Cuyo. En noviembre de 1938 se encuentra en la localidad de Carpintería, zona de Merlo, al pie de las sierras de Comechingones y allí la registra en “una guitarra” y canto, tomada a Gregorio Romo del que se indica la increíble edad de 96 años¹⁴. Señala el colector: “Media Caña. / Vals, pareja enlazada, toda la danza. / Seguro[palabra dudosa]. La bailó el anciano.” Nacido en 1840, según puede calcularse, no tenemos el año en que conoció el ejemplo pero, de todos modos, debe haber sido mucho tiempo antes de la entrevista y también pudiera llegar a ser ésta la versión más antigua.

En este caso está consignada la guitarra acompañante, la línea de canto y una frase en la cual indica: “Guitarra sola”. Como en el caso anterior, se trata de una toma sintética para los fines del propio colector. De manera que es bastante complicado poder obtener su estructura y tener el ejemplo musical. No hemos podido lograr ni siquiera un supuesto armado de este rompecabezas, porque, por ejemplo, se señalan repeticiones de compases de los que no queda claro el punto desde donde se toman y dan por resultado frases con suma de compases impares. Además, hay acordes con choques de notas. Nos parece que es una toma directa, que diríamos “sobre el tambor” como antiguamente se decía al hacer notas o informes realizados

¹³ VENIARD, J. M., 2015: 135-160

¹⁴ Instituto Nacional de Musicología, viaje 13 (1938), registro n. 891.

de improviso, como urgente parte de batalla, que requería posterior pasado en limpio. Podría hacerse un trabajo de reconstrucción, pero no es nuestro el documento ni es esa la finalidad de la monografía presente.

Por lo que se revela en este ejemplo, estaba estructurado en tres frases que, al cabo, son la misma. La primera: una frase de ocho compases en tiempo ternario y figuración constante; la segunda, otra idéntica sobre la cual se canta una copla; la tercera, constituida por la primera frase con variante, que pudo haberse desarrollado en dieciséis compases. Está consignado el temple de la guitarra y en él hay dos cuerdas que hacen la misma nota, que es la nota fundamental de la armonía (sol, en *sol mayor*). Este refuerzo quizás remita a la sonoridad requerida del arpa. Lo importante, y esto queda bien en claro, es que no hay pericón, ni zamba ni gato. Es danza en compás de tres por ocho, en tiempo no indicado, con clara afirmación del primer tiempo. ¿Es vals? Puede serlo porque está claramente estructurado por incisos (dos compases). El informante habló de vals. ¿Será cielito?

Damos ejemplo de la línea melódica consignada con la letra y una figuración de acompañamiento, tal cual aparece en el documento ¹⁵:

The musical score is presented in two systems. The first system features a Tenor part and a Guitar part. The Tenor part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are: "Tin tin, me-día ca-ña, tin tin, ca-ña/en-te-ra, tin tin, lo que". The Guitar part is in treble clef with the same key signature and time signature, showing a rhythmic accompaniment. The second system features a Tenor part and a Guitar part. The Tenor part starts at measure 7 and has the lyrics: "so-bre, tin tin, pa' tu/a-bue-la.". The Guitar part continues the accompaniment.

Ejemplo 3

¹⁵ Presentado con autorización de la dirección del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Agradecimiento a su Director, Lic. Héctor Luis Goyena, por facilitar los originales para su consulta, y a la Lic. Graciela Restrelli, por su colaboración en la búsqueda de los ejemplos e intercambio de información.

Otro aspecto a considerar es el de la letra de este ejemplo. La presencia del “tin, tin...” nos remite a textos antiguos. Versos de media caña y de refalosa traen esta expresión, según las poesías gauchas de Hilario Ascasubi que publicara durante el cerco de Montevideo sostenido por los federales, desde 1839 a 1848, luego reunidas en *Paulino Lucero. Trovas gauchas*¹⁶. Hay allí una *Media caña salvaje del Río Negro*, esto es de los unitarios en Montevideo durante el bloqueo, con su estribillo que es célebre: “Tin, tin, de la Aguada, / tin, tin del Cordon...” , completada con variantes y, con posterioridad, infinidad de letras populares e infantiles. Esto del “tin, tin...” no sabemos bien qué definía pero “hacerles tin, tin” y “violín-violón” y “cantarles refalosa y tin, tin”, eran expresiones de los federales significando degollar al unitario. La difusión de la expresión al cabo del tiempo le ha quitado ese carácter, sin duda, pero siempre nos remite a esa época. De modo que tenemos por antigua esta letra de “tin, tin, media caña...” y podría también ser así considerada la melodía con que se cantaba. Y, por carácter transitivo, bastante antigüedad el ejemplo musical.

Esta media caña no responde al modelo de las santiagueñas. Mas bien lo hace al de Arturo Berutti. Éste señalaba una estructura de vals y zamacueca. En ésta tenemos el vals, que el anciano baila. Falta la zamba o zamacueca, esto es: la del otro carácter. Nada se indica de él. Quizás esté en la frase señalada para guitarra sola. Lamentablemente no se señalan tiempos. Si esa frase, que es semejante a la primera pero no igual, se ejecutase en tiempo más movido, podría haber sido bailada como gato. Nos llama la atención que el colector señale esto de “guitarra sola”, cuando la primera frase también lo fue y no se trata de una canción, donde pudieran hacerse estas observaciones. Indudablemente quiso distinguir esta frase que, como dijimos, parece constituir una parte en 16 compases. Así estaría formada por: vals – gato.

Carlos Vega reparó en el problema que le presentaba –desde el punto de vista musical– la media caña pero no lo resolvió. En su importante trabajo *Las danzas populares argentinas*, editado en 1952, dedica un capítulo a la media caña. Refiriéndose a la descripción de Berutti, señala: “Precisamente una aire de Vals y un aire de Zamacueca es lo que nos muestran las Medias Cañas que se han conservado por tradición oral hasta nuestros días. [...]. Yo he grabado algunas de Santiago del Estero y Tucumán y una de San Luis, que publicaré cuando me ocupe especialmente de la música. Aquí trato sólo de los antecedentes históricos y folklóricos.”¹⁷ Creemos leer aquí que los ejemplares que encontró responden al modelo de Berutti, salvo que

¹⁶ ASCASUBI, H., 1872: 183

¹⁷ VEGA, C., 1986: 283

sólo indique que halló medias cañas que dará a conocer a su debido tiempo. Señalemos que sus recolecciones abarcaban desde los años treinta.

Ya hemos anotado hace unos años, que este investigador, cuando en trabajos generales intuye o descubre un problema insondable, no lo trata. Este es otro caso semejante. Lo ha dejado para estudiar especialmente, cuestión de la que no estamos enterados si así lo hizo. Y queremos justificar su accionar. Vega pertenece a la época de los recolectores e investigadores que tenían por fin urgente la preservación de bienes culturales que veían desaparecer día tras día, y la de su difusión y, con capacidad y tiempo, lo harán previa corrección, normalización, ordenación, y aun clasificación y designación. Están urgidos por el tiempo. Hacen centenares de registros. Deben presentar el material y prepararlo para el conocimiento general, por todos los medios de difusión, incluyendo el particular ámbito escolar. No podían detenerse en un punto. Quedaría para más adelante. Nuestro tiempo es otro. Ya no es el de la difusión ni hay urgencias. Si hay recolección será para medir los cambios producidos en un lapso de ya cien años de registros... Creemos estar en el momento de echar la mirada atrás, incluyéndolos a ellos. E investigar. Sondar lo que pareció insondable, todo lo necesario. Y hacer las correcciones necesarias a que se diera lugar.

No hemos hallado los registros que Vega señala haber realizado, con vals y zamba, entre sus colecciones conservadas en el instituto oficial que lleva su nombre. Lo que se conserva es lo que comentamos. En San Luis, contemporáneamente con la anterior, halló otra media caña de la que sólo anotó la letra, la cual no nos parece apropiada para esta danza y que tenemos registrada como popular y de cierta antigüedad. Se trata de esas que enseñaban las sirvientas a los niños de las casas grandes y que chocaban con los impolutos versos aprendidos en la escuela (“La negra Simona / y el negro Simón / salieron de su casa / en gran conversación...”). Aparte de no ver de qué manera podía servir este texto para media caña, considerando que es un relato, es una lástima que no haya consignado la melodía con que debió cantarla el informante, en el interés que presenta como canto popular antiguo y que, aparentemente, se halla perdido.

Otra versión de media caña

En 1929 Manuel Gómez Carrillo presenta su “Segunda serie” de la *Colección de motivos, danzas y cantos regionales del Norte Argentino*, recopilados y armonizados por él. Allí incluye una media caña –única que aparece dentro de su producción– indicada como “Baile nativo”. Señala que está escrita para cuatro parejas “que es la forma clásica de bailarla” aunque puede serlo por tres, cinco o más, indicando que de ser más se prolonga la danza. Debido a sus numerosas figuras es más extensa que la de

Chazarreta pero, en esencia, es lo mismo. Encontramos pericón, zamba y gato, pero en mayor reiteración que en las anteriores por su mayor longitud.

Esta media caña está iniciada en tiempo *allegretto* y no posee en su desarrollo ninguna otra indicación de cambio de tiempo (en las vueltas de zamba dice: “*stesso movimento*” y en los gatos la advertencia de carácter: “*scherzando*”). Está formada, de base, por la siguiente sucesión que acompaña las figuras: pericón – zamba – puente – zamba – pericón – zamba – puente – pericón – zamba – puente – gato – gato – gato – gato – pericón. Su forma es: A (a – b – a) – B (a – b – a) – C (a – a' – b – a – c – a) – A' (a). Los cambios, en cuanto a su carácter, están indicados: “Aire de Pericón”; “Aire de Zamba”; “Entrada de Gato”; “Aire de Gato”, estructura que está, según nuestro parecer, al servicio de una coreografía, que en este caso tiene dieciocho figuras indicadas. Dentro del *b* de *A* y del *b* de *B*, hay un puente de tres compases para hacer una vuelta. En las partes *A* y *B*, alternan pericón y zamba; la parte *C*, es gato. El *A'* de cierre, es de pericón. El pericón es el de *Juan Moreira*, con frases idénticas a las de las otras versiones. La zamba es la misma que se presenta en todas las anteriores; el gato es el mismo que el de Chazarreta, escrito de manera diferente. ¿Pudo haber influencia de este último? ¿Ya estaba fijo un gato determinado?

Veamos el aspecto documental, que es lo que nos interesa especialmente. Gómez Carrillo, fiel a su interés, expone el origen de la versión: “Tomado al zapateador popular Narciso Gómez (a) Nachi, en Santiago.” Tenemos aquí un informador urbano, de la ciudad de Santiago del Estero. Su condición de zapateador –también su apodo– nos hace considerarlo intérprete profesional, aunque popular según lo que expusimos en trabajo anterior. Se revela como persona que conocía la danza con su acompañamiento musical. El hecho de que esté indicado “zapateando” en la segunda cadena, por cada una de las cuatro parejas, señala que él mismo pudo bailarlo y tener su lucimiento, si es que no armó la coreografía a su gusto. De modo que este “baile nativo” nos parece muy de estrado, ya no de toma directa como los anteriores. Y el mismo Gómez Carrillo se dejó llevar porque, en el inicio, indica: “Entrada al escenario, haciendo un pequeño paseo, a compás.” Queda claro: es una media caña de escenario pero su semejanza con las anteriores le da legitimidad y el conocimiento de la música tradicional que tenía Gómez Carrillo, le brinda autenticidad. No sabemos cuándo fue recogida pero sí publicada al fin de la década del veinte. Quince años después de la de Chazarreta.

Hemos hallado el caso de un autor surgido también de la práctica de las danzas nativas, Joaquín López Flores, quien publicó en 1949 un tratado de las danzas tradicionales argentinas. En él dedica un capítulo a la media caña y, entre otros muchos, hace este comentario: “No tiene una medida determinada de compases [...] su música por consiguiente se va ajustando a la cantidad de bailarines...”, comentario que ya hemos visto y que,

inclusive, habíamos hecho al referirnos al pericón. Respecto de los movimientos de la danza, señala: “La dinámica del primer movimiento es a semejanza de “*El Pericón*”, grave; segundo movimiento, con aire de “*Cielito*”, que también resulta un valseado grave; tercer movimiento, nuevamente apericonado; cuarto movimiento de “*Gato*” y quinto y último movimiento, nuevamente en forma de “*Pericón*””¹⁸

Tenemos aquí otra estructura de media caña, formada por: pericón – cielito – pericón – gato – pericón. No presenta *trío* y ha incorporado el cielito (“valseado grave”) en el lugar en que Chazarreta ponía la zamba, pero recordando que el tiempo de vals lo traía Berutti en el suyo y lo vimos en el ejemplo recogido en San Luis por Vega. Destaquemos que los tiempos que da son graves; sólo el gato sería en un tiempo más movido, como correspondería, diferenciándose de los otros dos ejemplos santiagueños. Es otra forma de esta danza, que no sabemos en dónde la conoció y no da el ejemplo musical correspondiente pero que podemos imaginar. Como describe tan luego diecisiete figuras aplicadas a la danza, todo hace pensar que la haría bailar con música correspondiente.

Quienes no pueden dejar de ser consultados en estas cuestiones son Wilkes y Guerrero Cárpena, por medio de su importante libro *Formas musicales rioplatenses*. No se ocupan de esta danza pero le dedican un párrafo y una más extensa nota al pie, que dice: “La media-caña es forma híbrida. Ritmos de pericón, cielo y gato comprenden las partes que la animan.”¹⁹ Con esto parecen definir, como cosa sabida, la media caña pampeana, con cielito en vez de zamba. Pero agregan: “Las variedades estróficas usadas por Ascasubi en Paulino Lucero dan qué pensar sobre cuál de ellas pueda ser la que defina al género.” Ellos anuncian que pretenden hallar la forma musical y características de danzas y especies líricas por medio de la poética. Y de este modo analizan las estrofas de la citada Media caña salvaje del Río Negro, formadas, según indican, de la siguiente manera: seguidilla; bordón; dístico dodecasílabo; redondilla; dístico dodecasílabo; bordón. Señalan que “otras medias cañas revisten formas más breves o variadas.” Pero lo que ellos analizan no es una forma musical sino una estructura poética y de autor académico –como existe también en otros famosos cielitos–, que se vale de la copla de la danza (seguidilla, en este caso) para dar carácter a su composición.

Hubo otra media caña que obtuvo el favor del público y gran fama. Pero esta sí, sin duda, es de autor. Nos referimos a la que se escucha en la escena del baile de la ópera *El Matrero*, de Felipe Boero (estrenada en 1929 y compuesta a partir de 1925), sobre la obra teatral homónima del uruguayo

¹⁸ LÓPEZ FLORES, J., 1949: 257.

¹⁹ WILKES, J.T.- CÁRPENA, I.G., 1946:: 202.

Yamandú Rodríguez y libreto confeccionado por este mismo. En esa escena se indica: “Los guitarreros ejecutan la media caña. Las parejas danzan y cantan.” Lo que las parejas entonan son tres estrofas, texto de Yamandú Rodríguez, siendo la primera: “A la media caña, / yo tengo un porrón / pa echar las lechuzas / de mi corazón.” Es entonada por coro y danzada por cuerpo de baile, en una gran escena de conjunto. Se inicia con las consabidas frases de pericón, que al reiterarse pasan a ser acompañamiento del canto de las coplas, creación ésta del compositor, ciertamente muy logrado. La tercera copla se entona con melodía y ritmo de gato pero no se varía el tiempo. Es obra de fantasía que no aporta al conocimiento de la especie pero dado el realce que tuvo en la ópera nacionalista más célebre de nuestro país, en algún momento decir “media caña” era referirse a ésta de Boero.

La estructura de la media caña, por más que presente variadas danzas, es bipartita o tripartita, con o sin trio. Esto es: forma común de danza de salón y de danza popular tradicional derivada de ella. Lo mismo, con la alternancia que presenta de danzas o tiempos, con carácter diverso. Ni las crónicas revelan otra estructura. Las coreografías serán las que correspondan a las danzas incluidas. Si hay vals, cielito o gato, se evoluciona por pareja, si hay zamba, por pareja interdependiente.

Queda por formular una pregunta que puede ser pertinente: ¿Qué hay, entonces, de contradanza en la media caña? Nada en la música; una vuelta redonda en la coreografía. Es el mismo caso del pericón: no corresponde considerarla contradanza, ni le cabe lo de “contradanza criolla”. Aquello que, en la coreografía, posee a semejanza de alguna figura de contradanza es común a otras danzas tradicionales rioplatenses, que no por esto se asimilan a ella.

Tenemos, entonces, una media caña santiagueña, hoy reconocida como la danza específica, con una sola versión; también una media caña de Cuyo, diferente de la anterior. Pero nos falta la media caña pampeana, la del litoral de nuestro país, la cantada por quintillas en las coplas, la de la época de Rosas, que los viajeros de entonces vieron bailar hasta en el Paraguay. De esta no tenemos ejemplo musical, hasta lo que sabemos. Pero como zamacueca y zamba no eran frecuentadas por el gauchaje en esta zona, no creemos estar fuera de un buen criterio si la consideramos semejante a la cuyana en cuanto a la presencia del vals y a la santiagueña con un gato en carácter de oposición. Esto es lo que Wilkes y Guerrero Cárpena le asignaron, como cosa conocida, más el agregado de pericón, que bien pudo tenerlo como introducción y cierre, y fuese el de la frase del “Juancito de Juan Moreira...”.

Concluimos en que tenemos tres tipos de media caña. Una, santiagueña, formada por pericón, zamba y gato-chacarera; otra, que sería cuyana, formada por vals y zamacueca; y una tercera, en fin, que sería pampeana,

formada por cielito y gato, eventual pericón. Todas pueden bailarse y son elegantes. Proponemos que se bailen las tres. Para la última, puede tomarse un gato de los que ofrece Ventura Lynch y algún cielito de los que se han conservado y figuran publicados. Para la cuyana, algún vals antiguo rioplatense de los tantos que han quedado, con alguna zamacueca antigua. La santiagueña queda en las versiones de Chazarreta y Gómez Carrillo. Se enriquecería así el repertorio y se estaría más cerca de la realidad tradicional, ubicándonos en una variedad no sólo de ejemplares, que indudablemente ha tenido, sino también regional. A los maestros de danza queda planteado el desafío.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Juan,
1908 *Orígenes de la música argentina*, Buenos Aires, s/ed.
- ASCASUBI, Hilario,
1872 *Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo contra los tiranos...*, Paris, Imp. Paul Dupont.
- CHAZARRETA, Andrés,
1916 *Primer Álbum Musical Santiagueño. Arte Nativo Argentino. Repertorio Chazarreta*, Buenos Aires, Romero y Fernández.
- GÓMEZ CARRILLO, Manuel,
s/f *Colección de motivos, danza y cantos regionales del Norte Argentino, recopilados por...2.a Serie*, Buenos Aires, Ricordi.
- LÓPEZ FLORES, Joaquín,
1949 *Danzas tradicionales argentinas*, Buenos Aires, Record.
- SCHAEFER GALLO, Carlos
1913 "La danza regional", en *Caras y caretas*, Buenos Aires, n. 785, 18 de octubre de 1913, s/p.
- VEGA, Carlos,
1981 *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- 1986 *Las danzas populares argentinas*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 2. ed.

2008 *Panorama sonoro de la música popular argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2da. ed.

VENIARD, Juan María,

1988 *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

2014 *Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires (1536-2000)*, Buenos Aires, Sinopsis.

2015 “El pericón. Su música”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, a. 29, n. 29, 2015, pp. 135-160.

WILKES, Josué Teófilo – GUERRERO CÁRPENA, Ismael,

1946 *Formas musicales rioplatenses. Su origen hispánico (Cifras, estilos, milongas)*, Buenos Aires, Ediciones de Estudios Hispánicos.

* * *

Juan María Veniard es Licenciado en Música (especialidad Composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Ha sido investigador en el Instituto Nacional de Musicología e Investigador de Carrera en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), área de Historia de la Cultura, en el Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC), Buenos Aires. Es Académico de Número de la Academia del Plata. De su autoría tiene publicados en diversas instituciones, los siguientes libros: *Los García, los Mansilla y la música*; *La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina*; *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*; *Aproximación a la música académica argentina*; *La temática nacional en los libros de lectura de primera enseñanza*; *La lírica hispana en el Plata y la primera temporada de ópera española*; *Música en la iglesia. Las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires (1536-2000)*; *Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires*. Ha dirigido publicaciones, participado en trabajos editados como coautor y colaborado en variadas publicaciones de la Argentina y del exterior, que abarcan diversos temas relacionados con la historia de la cultura nacional

* * *

DESARROLLO DEL PROCESO MORFOLÓGICO EN LA MÚSICA TONAL

PEDRO VERCESI - FEDERICO WIMAN
(Facultad de Artes y Ciencias Musicales - UCA)

Resumen

En este artículo se presenta una primera profundización analítica acerca de los Procesos Morfológicos en la Música Tonal. Se prosigue con las discusiones iniciadas en la previa presentación de los autores sobre este tema, en el artículo denominado “*Aspectos del Proceso Morfológico en la música tonal*”¹. Allí se planteaban algunos aspectos relacionados al análisis morfológico aplicado a la música tonal del período de la práctica común, en relación al estándar analítico establecido por Douglas Green, y su presentación en “*Form In Tonal Music, An introduction to Analysis*”.

Palabras clave: Forma Musical - Teoría Musical – Morfología – Análisis

MORPHOLOGICAL PROCESS IN TONAL MUSIC

Abstract

This article provides an analytical insight about Morphological Processes in Tonal Music. It continues with discussions initiated in the previous presentation of the authors on this subject, in the paper entitled “*Aspects of the Morphological Process in Tonal Music*”. There some aspects related to morphological analysis, applied to tonal music of the common practice period, arose in relation to the analytical standard established by Douglas Green, and its presentation in “*Form In Tonal Music, An introduction to Analysis*”.

Key words: Musical Form – Musical Theory – Morphology - Analysis

* * *

¹ Publicado en Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XXIX, N° 29, 2015

1. Introducción

La forma musical ha sido tratada de manera tradicional como un esquema de partes, que por lo general segrega los procesos de transformación y derivación (entre otros) a aspectos composicionales que no hacen al proceso formal. Entender la forma como proceso es lo opuesto a concebirla en forma esquemática y estática. La forma es ante todo un *proceso*, y como tal depende de su manifestación y evolución en el tiempo.

Los sutiles procedimientos composicionales utilizados por los compositores de la tradición clásica, nos proporcionan una cierta perplejidad que difícilmente pueda describirse de modo único o permanente. Aunque podamos referirnos a la experiencia como oyentes de la manifestación musical completa, el análisis técnico del aspecto formal se debería relacionar con éste, y también con el nivel composicional de la obra musical.

Los intentos de “capturar” la forma de una pieza musical en un esquema – o bien de evaluarla como “desviación” frente a una norma o modelo – parecen a la vez un error metodológico y un corrimiento semántico del objeto de análisis. De todos modos, no queremos abordar aquí una crítica generalizada hacia una tradición teórica, sino más bien desarrollar aportes que “aproximen” la brecha entre las prácticas de observación analítico-descriptivas y la experiencia estético-musical siempre trascendente.

Teniendo en cuenta tal finalidad de acercamiento, tomamos el modelo estandarizado de análisis morfológico de D. Green (GREEN, D., 1979) y desarrollamos extensiones analíticas del mismo. Nos referiremos en adelante al modelo con las siglas FTM. Las diversas terminologías aquí adoptadas funcionan como refinamientos del modelo. La propia profundización realizada terminará (en futuros aportes al tema) por poner en conflicto sus propias bases.

* * *

2. El caso del límite: Imbricamiento, Superposición e Intersección morfológicas

El aspecto de la “delimitación” de las unidades musicales parece ser uno de los núcleos conceptuales de la morfología tradicional². Aquí se exponen algunos aspectos del tratamiento analítico del límite a nivel fraseológico.

Describiremos a continuación, tres instancias del discurso musical que tienen una importancia destacada en el tratamiento formal de la música

² El “caso del límite” como proceso morfológico musical merecerá un tratamiento detallado en las futuras presentaciones sobre el tema, donde tiene lugar el proceso de inferencia abductivo.

tonal, y que en la bibliografía específica, suelen estar definidos difusamente, siendo los mismos: el *imbricamiento*, la *superposición*, y la *intersección morfológica*.

2.1 El imbricamiento morfológico

El *imbricamiento morfológico* se produce cuando dos o más dimensiones musicales que se manifiestan en simultáneo presentan límites ubicados en distintos puntos del tiempo. Así una dimensión musical se ve atravesada por la otra.

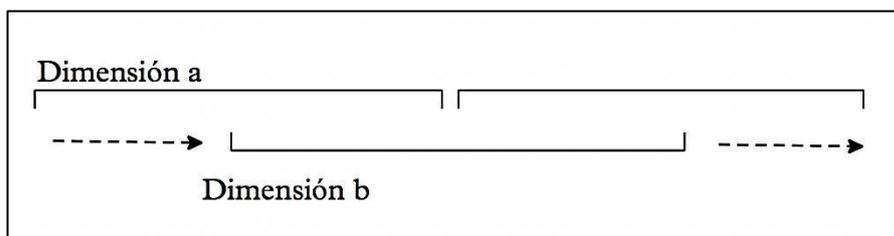


Figura 1. Esquematización gráfica del *imbricamiento morfológico*.

El proceso se manifiesta de manera masiva en la música tonal de la práctica común. Su presencia ha sido objeto de las discusiones interpretativas de la tradición analítica desde sus orígenes. Sin embargo, rara vez es explicitada como la simple descripción del fenómeno, como un proceso donde las diversas dimensiones musicales que interactúan aparecen en relación de “desfase”. El mismo produce una suspensión general en la determinación global del punto de segmentación formal.

2.2 La superposición y la intersección morfológica

La *superposición morfológica* se produce cuando en una única dimensión musical determinada, los límites de la misma admiten más de una interpretación. La superposición ocupa todo el espacio del agrupamiento donde las interpretaciones operan, siendo un fenómeno de carácter “gobal”. El espacio temporal en común resultante, donde ambas interpretaciones se solapan, es denominado aquí *intersección morfológica*, y se presenta localizado en un momento preciso del discurso musical.

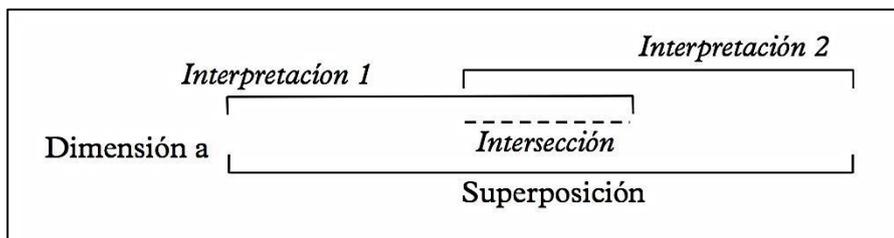


Figura 2. Esquematización gráfica de la *superposición* (global) e *intersección* (local) morfológica.

En el análisis que presentamos a continuación, estudiaremos un caso de *superposición fraseológica* provocada por una interpolación motivica.

3. Análisis morfológico: aplicación a un caso particular.

Utilizando los contenidos de la FTM, aplicaremos los criterios analíticos a un caso particular: el tercer movimiento de la Sonata para Piano Op.2 n°1 de Beethoven.

La pieza, es presentada en la bibliografía específica como una estructura formal ternaria compuesta (*Ternary Form*), que alterna el *Minueto* con un *Trio* (es decir un segundo *Minueto* contrapuesto) para regresar luego al primer *Minueto* (sin sus repeticiones internas)³.

3.1.1 Primera Parte – Menuetto

La composición interna de las frases iniciales puede describirse por medio de la organización de tres unidades motivicas que denominaremos *x*, *y*, *z*.



Figura 3. Detalla los “motivos” del primer período del *Menuetto*.

³ Véase géneros y formas en ULRICH, M., 1982:147 y ss.

La sección “A” del *Menuetto* es integrada por un *período modulante* que es susceptible de diferentes lecturas en el ámbito analítico de la dimensión fraseológica.

En una primera instancia, la interpolación motivica de “y” que se produce en el compás 9 (donde las alturas presentadas en la voz superior del compás 8 se pasan al registro interno del compás 9) genera una *extensión* de la segunda frase. A su vez, el material motivico “z” es utilizado como conclusión de la misma, dando como resultado una segunda frase muy extendida, estableciéndose así un *período modulante* de diseño *secuencial* (4 + 10 compases)⁴.

Tal interpretación opera sobre la sintaxis composicional del estilo de la obra. La misma posee cierto grado de coherencia con la estructuración motivica y con la funcionalidad armónica.⁵

The image shows a musical score for Piano, divided into two systems. The first system is labeled 'primera frase' and 'segunda frase'. The second system is labeled 'extensión por interpolación motivica' and includes a note marked 'f' with a downward arrow pointing to it, labeled '(\"y\" en la voz de la contraalto)'. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and includes dynamic markings 'p' and 'sf'.

Figura 4. Interpretación básica del esquema fraseológico de la sección “A” del *Menuetto*.

⁴ Para referencias sobre las clasificaciones morfológicas de las formas simples, remitirse al artículo “Aspectos del proceso morfológico en música tonal” (VERCESI P. y WIMAN, F., 2014).

⁵ Cf. GAULDIN, R., 1996.

La siguiente figura representa la estructura de esquema de frases destacando el esquema interno de motivos.

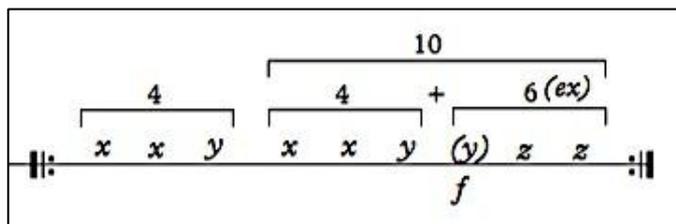


Figura 5. Estructura motívica del período inicial.

Otra posible lectura del esquema de frases nos puede llevar a considerar que la interpolación de “y” no genera el límite anteriormente descrito, si no que se integra a la aparición anterior inmediata de *y* del compás 8, y el límite se genera después, primando aquí el contraste motívico. Se establece así la extensión de la frase desde *z* (*z*). En consecuencia el agrupamiento de las frases es de 4 + 10 (6 + 4). Véase Figura 6.

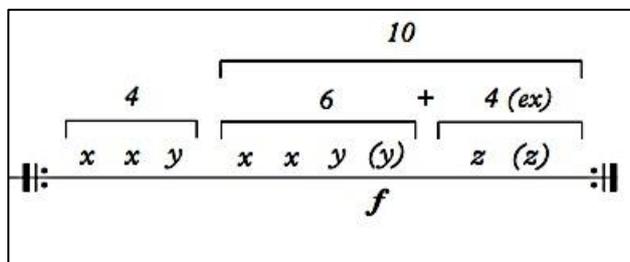


Figura 6. Interpretación alternativa de la estructura interna de la segunda frase del período inicial.

En esta opción se puede apreciar un caso especial de *imbricamiento morfológico*: la relación del límite entre la presentación de la segunda frase y la extensión (6 || 4) se “cruza” con el cambio dinámico (*forte*) que se produce sobre “(y)”.

Para resaltar las diferencias hasta aquí expuestas, las posibles interpretaciones analíticas se resumen en la Figura 7. Allí tendrá lugar como consecuencia el proceso de *superposición e intersección morfológica* antes mencionado.

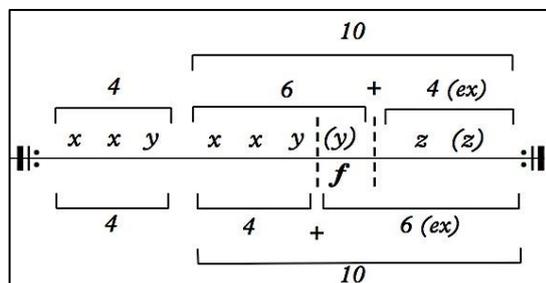


Figura 7. *Superposición* ($10 = 4+6$ o $6+4$) e *intersección morfológica* ((y)) en la estructura de la segunda frase del período inicial.

En el gráfico anterior, queda expuesto mediante la línea vertical discontinua el espacio de *intersección* como consecuencia de la *superposición* de estructuras internas a la segunda frase del período inicial, generada por la interpolación motívica de (y) .

Volvemos a insistir sobre el punto clave: en la bibliografía analítica se suele argumentar en favor o en contra de una u otra interpretación.

Un argumento a favor de la primer versión es que el cambio dinámico (*forte*) del compás 8 genera una división fraseológica, pero como contra argumento podemos exponer que el motivo “y” se agrupa por similitud con “(y)”. Allí el énfasis de los modelos sobre la presión que ejercen las variables fenoménicas para desambiguar el análisis.

Ahora bien, ¿qué sucede si consideramos la posibilidad de una superposición entre ambas versiones?

Aparece entonces la implicancia de una tercera interpretación del límite, en donde el espacio de intersección se amplía, y el esquema fraseológico cambia para generar un esquema de $4 + 6$ compases, que completa un período (10 cc.), y una extensión de éste en 4 compases llevada a cabo por el material “z”.

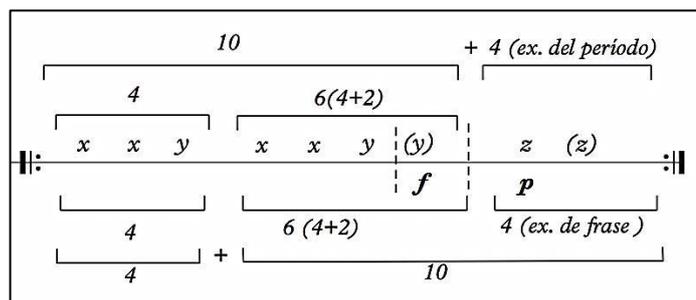


Figura 8. *Superposición* ($14 = 10+4$ o $4+10$) e *intersección morfológica* ($(x x y (y))$) en la estructura de frases del período inicial.

En la Figura 8 hacemos contrastar nuevo nivel de análisis (en la parte superior del gráfico) con una de las dos lecturas antes detalladas, pero podría contrastarse con cualquiera de las dos, ya que la mayor diferencia de la tercera interpretación se encuentra en que los últimos 4 compases (z) pasan a agruparse en un nivel superior, transformándose ahora en la *extensión formal* del período como unidad (que ahora se ve conformado por dos frases internas (4 + 6) y una extensión (10 + 4).

3.1.2 Segunda sección del Menuetto.

Continuando con el análisis del *Menuetto*, luego de la doble barra comienza la sección “B”, que expone de manera transformada el motivo “x” que al dejar de lado “y”, resulta en una reelaboración de la primera parte (Fig. 9). Luego de 4 compases reaparece en el compás 21 el motivo “z”, y en los compases 22 y 23, una fragmentación de “z”.

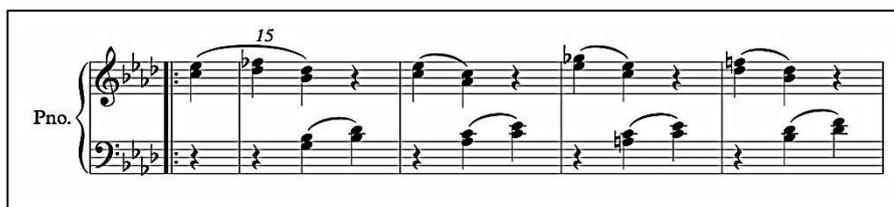


Figura 9. Inicio de la Sección B del *Menuetto*. *Presentación de derivaciones de los materiales motivicos previos.*

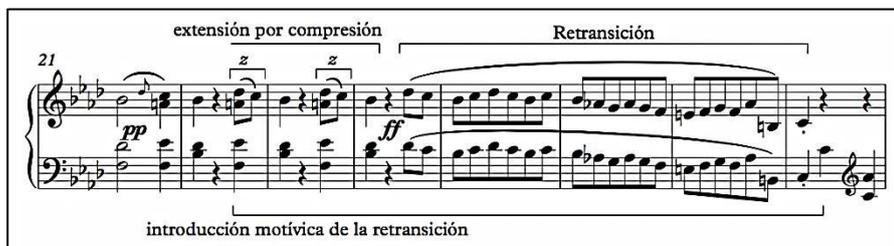


Figura 10. Continuación de la Sección B del *Menuetto*. *Compresión motivica, extensión de frase y re-transición.*

Nuevamente observaremos la posibilidad de reinterpretación formal, que nos muestra que esta extensión puede cumplir otro rol, el de anticipar a la re-transición que comienza en el compás 25. Esta segunda lectura genera una nueva *superposición* y su consiguiente *intersección* (Figura 10).

La re-transición comienza con el levare al compás 25 y concluye en el compás 28 cumpliendo la función de conectar B con A’.

Esta unidad de 4 compases surge a través del *proceso formal de elaboración rítmica* por disminución de la primer frase de la pieza, integrada por los motivos “x” e “y”. Pero la estructura de alturas admite el agrupamiento binario de las mismas, como posible continuación de la fragmentación de “z”.

Figura 11. Re-transición. *Reducción rítmica y derivación.*

El compás 29 que da comienzo a la sección A' lo hace con la aparición de x en el mismo registro que lo haría al comenzar el *Mennueto*. Al mismo tiempo el final de la retransición, luego del “rebote” del do^3 al do^4 permitirá que la reexposición “cambie” tonalmente, ya que “x” se transformara como parte de una gramática de I en segunda inversión (*fa menor*), influido por el implícito V grado previo

Figura 12. Esquema de comparación entre A y A'. *Re-transición permite la reinterpretación en la reexposición.*

Esta disposición armónica subyace en toda la frase hasta el compás 35 en donde el rol de tensión propia de un acorde de tónica en segunda inversión (cadencial), queda establecida por el acorde disminuido que lo precede y la resolución al I del siguiente compás.

El compás 29 inicia un proceso de *superposición de voces* que produce al mismo tiempo un desfase entre el plano superior y el inferior. En la voz superior el motivo “x” continúa en la misma posición métrica que al inicio de la pieza pero la aparición del trino en el tercer tiempo ocupa el lugar del silencio original, para poder encadenar “x” sin modificar su ubicación métrica (Fig. 13).

La acción de la mano izquierda difiere en su posicionamiento métrico al plano superior, ya que esta se encuentra en fase con el metro. Tenemos en consecuencia un desfase entre las dimensiones armónica y melódica, que concluye con la extensión protagonizada por el material “z” a partir del compás 35 (Fig. 14).

Figura 13. *Reexposición. Proceso de composición de transformaciones.*

La extensión de 4 compases que le sucede completa la cadencia al repetirla en el registro de fa^3 , retomando el mismo ámbito del comienzo de la pieza. Será pues necesario entonces, mediante el uso del registro do^2 y fa^2 generar una verdadera sensación de cierre. Agregamos que el uso adecuado de los registros resulta fundamental como elemento de significación de la forma, y no solamente una cadencia armónica descripta por su gramática interna (e.j. V – I).

Figura 14. *Final del Menuetto. Extensión cadencial: cierre registral.*

3.2 Trio

El *Trio* que se inicia en el compás 41, comienza con una disminución rítmica similar a aquella presente en la re-transición del *Menuetto*.



Figura 15. Inicio del *Trio*. *Disminución rítmico-motívica.*

En la figura 16 podemos observar – mediante el análisis de reducción rítmica de la frase, cómo la superficie melódica es un derivado de la retrogradación de “z”. Quizás también se perciba directamente relacionada al motivo “x” por la ubicación métrica de sus eventos.



Figura 16. Análisis de reducción rítmica: *Posibles transformaciones subyacentes.*

Previamente habíamos analizado los compases 39 y 40 en su rol de finalizar el *Menuetto*, pero estos dos compases tienen también una funcionalidad en el inicio del *Trio*, ya que el do^4 y el fa^3 se replican en éste, contribuyendo así al entramado de la forma anticipando el ámbito registral que le sucede (Fig.17).



Figura 17. Límites entre partes: *Relaciones registrales*.

En la sección B del *Trio*, se presentan los recursos rítmicos previos y la aparición de nuevos recursos de superposición y extensión.

Figura 18. Comienzo de la sección B del *Trio*, compás 51 hasta el compás 65

La sección presenta la prolongación típica de Dominante involucrando el descenso cromático de la voz de Tenor desde el V al I en segunda inversión, a lo largo de 4 compases (movimiento melódico de 8, 7, b7, 6). A continuación se realiza un trocado del tenor hacia la voz de soprano desde el compás 56, con lo cual es de esperar que en el compás 58 reaparezca el *la*⁴, pero en su lugar comienza una *suspensión formal* donde éste queda implícito en el diseño de la mano izquierda.

Previamente el compás 57, una superposición del motivo de corcheas colabora con la ruptura de la expectativa antes mencionada. Luego, en el levare al compás 60 aparece un diseño de entramado de voces, que cierra (nuevamente) con la aparición del cromatismo *do - si natural - si bemol* para alcanzar finalmente el *la* anteriormente evitado, con la reexposición de *A*¹ en Fa Mayor del *Trio*.

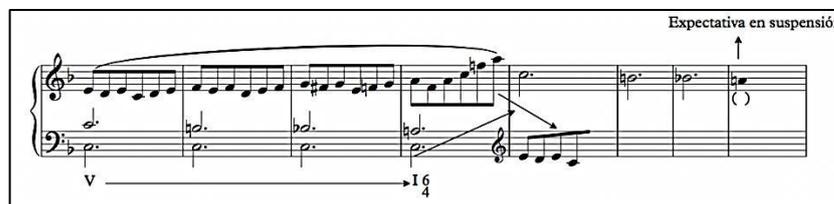


Figura 19. *Trio*: Se detalla el de trocado y la generación de expectativa en suspensión de la sección B.



Figura 20. Reexposición de la sección A' del *trio* (parte final)

El mismo “rebote” que antes se daba sobre el V grado, ahora se produce al finalizar el Trio sobre el I grado. Esto permite la reentrada del *Menuetto* en el registro original. El intercambio modal sobre la Tónica se produce sin dificultad.

4 Conclusiones

Observamos que la contribución de la totalidad de los elementos compositivos son generadores de forma y exceden a la concepción analítica establecida.

A través de nuestro análisis hemos resaltado que los modelos formales estándar no resultan suficientes para reflejar la complejidad formal de una composición musical. Los mismos nos someten al problema de la delimitación de partes como actividad analítica principal, aun cuando el “caso del límite” es uno de los principales hallazgos de los compositores académicos de la tradición.

Todos los elementos musicales son morfogeneradores: tiene funciones y objetivos. Límites, expansiones, uniones, divergencias, transformaciones, etc. exceden a los esquemas clásicos, impidiéndonos comprender el proceso formal en toda su complejidad.

En futuros aportes, enfatizaremos aspectos particulares del proceso morfológico

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- APEL, W (ed).
1996 *Harvar dictionary of Music*, 2da edición. Entrada “Trio”.
Harvard University Press, Cambridge.
- ALDWELL, E. & SCHACHTER, C.
2011 *Harmony and Voice Leading* (4th Edition). Schirmer, UK.
- BENT, I.
2001 *Analysis*. Entrada en S.Sadie (Ed), *Grove's Dictionary of Music*.
Macmillan, London
- CADWALLADER, A.
1998 *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford
University Press.
- CAPLIN, W
1998 *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the
Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford
University Press, New York.
- CHRISTENSEN, T (ed)
2001 *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge
University Press, Cambridge.
- FORTE, A & GILBERT,
1990 *Introducción al análisis Schenkeriano*. Labor, Barcelona.
- GAULDIN, R.
1996 *Harmonic practice in tonal music*. W.W. Norton &
Company; New York.
- GREEN, D.
1979 *Form in tonal music. (An Introduction to Analysis)*. Holt,
Rinehart and Winston Eds, Texas University, Austin.

- LA RUE, J.
1989 *Análisis del estilo musical*. Labor, Barcelona.
- LERDHAL, F Y JAKENDOFF, R.
1983 *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, Cambridge.
- SALZER, F
1990 *Audición estructural (coherencia tonal en la música)*. Labor, Barcelona.
- ULRICH, M.
1982 *Atlas de Música. Volumen 1*. Alianza Editorial.
- VERCESI, P. Y WIMAN, F.
2015 “Aspectos del proceso morfológico en música tonal” en *Revista del instituto de Investigación Musicológica “Calos Vega”*, Año XXIX, Nº 29, 2015.

* * *

Pedro Vercesi. Obtuvo el título de Licenciado en Dirección Orquestal otorgado por la UCA en el año 2007, siendo sus Maestros Guillermo Scarabino y Carlos Vieu.

En el año 2010 fue becado por el Mozarteun Argentino para realizar estudios de perfeccionamiento con los Maestros Luis Gorelik en dirección orquestal y Federico Wiman en análisis aplicado a la interpretación.

Integró el equipo de directores, selección y capacitación docente del Programa de Orquestas y Coros para el Bicentenario del Ministerio de Educación durante el período 2011-2015. Fue director Invitado de la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos y de las Orquestas Juvenil y Municipal de Florencio Varela y de la Orquesta Juvenil de la Provincia de Santa Fe. También se desempeñó como Asistente de la Orquesta Juvenil de Radio Nacional.

Actualmente, trabaja en la recuperación y difusión de autores Argentinos, abocándose en el presente a la obra del compositor Felipe Boero.

Federico Wiman. Es Licenciado en Música, especialidad Composición (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina).

Pianista, compositor y pedagogo argentino. Se especializa en la pedagogía de la técnica pianística, la composición, el análisis y la interpretación musical.

Se ha presentado en numerosos recitales y conciertos con orquesta, y en los ciclos más prestigiosos en el interior y exterior del país. Ha merecido el elogio de la crítica especializada. Ha participado en numerosos festivales musicales y clases

magistrales. Realizó grabaciones en CD para sellos internacionales. Dicta cursos de perfeccionamiento el país y el exterior. Ha compuesto numerosas obras para diversas formaciones musicales, y para los distintos medios de radiodifusión, teatro y cine.

En la actualidad es docente en las cátedras de Composición 2, Armonía 1, y Composición para Bandas Sonoras 1, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A.

* * *

SECCIÓN
ESCRITOS DEL PASADO

REFLEXIONES SOBRE EL NACIONALISMO MUSICAL Y LA EDUCACIÓN¹

FELIPE BOERO

Señores:

Comenzaré declarando que, al aceptar el compromiso de hablar sobre música, creí lo más oportuno solicitar la cooperación de los autores e intérpretes que tan gentilmente han contribuido a formular un programa de trozos argentinos, en la seguridad de merecer por intermedio de ellos el perdón de este pecado de disertación... y retribuir el gesto amable de quienes no vacilaron en acudir hoy al Museo Sarmiento, a pesar del anuncio poco tranquilizador de toda una conferencia filarmónica.

Pero como lo bueno viene siempre al último, fuerza será separar antes esta serie de consideraciones que me sugiere el momento notoriamente propicio, para contribuir con un grano más a aumentar el volumen de las ideas ya expuestas sobre la necesidad urgente de conservar nuestra música popular, estilizando y difundiendo los tesoros inagotables del "folklore" argentino; de honorarlo elevándolo hasta las más altas manifestaciones de las formas clásica y moderna, en una palabra de nacionalizar nuestro joven arte musical, propiciando por último la formación del teatro lírico propio, como un medio de cultura eficaz por lo accesible a la masa popular, y donde es indudable que llegará a florecer el re-surgimiento de nuestro carácter de pueblo artista por temperamento y por tradición que como se sabe guarda aun casi intactas las fuentes originalísimas de sus melodías y danzas populares.

No es mi propósito extenderme en un estudio del "folklore" argentino, analizando sus orígenes, ni mucho menos emprender el trabajo de desecación que supondría un estudio técnico de la contextura melódica

¹ Conferencia leída en el Museo Escolar Sarmiento, el 24 de setiembre de 1915. Publicada luego en la revista Correo Musical Sudamericano, año 1, N 29, el 13 de octubre de 1915.

musical y de los ritmos que le son peculiares, ya hechos con suficiente detención en otras ocasiones y por personas autorizadas; prefiero puntualizar algunos hechos salientes, que al revelar el estado actual de nuestro arte musical, indican bien a las claras los comienzos de una evolución que por fortuna coincide con una época fecunda en ideas avanzadas sobre la finalidad del arte, perseguida en todo tiempo por los pueblos que marchan a la cabeza de la civilización.

Nadie desconoce la influencia que ejerce en la cultura de las masas la música popular, y cómo ésta constituye por sí sola la característica saliente de un pueblo; ni puede negarse que las obras más intensas y accesibles a la humanidad entera, han sido inspiradas por los cantos y las danzas regionales de las más opuestas comarcas. Bien puede decirse entonces que, si el no tener tradición musical está lejos de constituir un delito de lesa civilización, el no conservarla poseyéndola, sería un caso único de indiferencia incalificable.

También entre nosotros el alma popular constituye una fuente de inspiración primitiva, fresca e ingenua, que aún espera poder ofrecer lo mejor de sus arrobadoras melodías y de sus lánguidos ritmos.

Desde las cumbres desoladas de la meseta jujeña, a los indecisos confines de la pampa, el canto de nuestros gauchos exhala en las cuerdas de la guitarra tradicional una endecha nostálgica, impregnada de algo como un vago perfume de 'flor del aire', y que evocan sin cesar esos melancólicos crepúsculos argentinos; hay en sus giros melódicos un insistente quejido, revelador de su origen rudo y sensible, de procedencia americana primitiva. Son esas también las características de la raza que antes de desaparecer, volcó en la tristeza de sus cantos toda la epopeya de su fiereza doblegada por la conquista implacable. Ellas se han transmitido como una herencia y se conserva aún casi intacta, dando la nota típica a una inmensa melodía que sube y se expende vibrando en la extensión sin límites y evocando la silueta del cantor melancólico.

Es el 'triste' de las pampas.

Leopoldo Lugones, en un interesante estudio sobre música popular argentina publicado en la Revista Sud Americana, pone de relieve

"[...] el espíritu melancólico y viril de la poesía popular y el de la música que lo acompaña, haciendo resaltar la delicadeza sentimental que ellas imprimen a las danzas de los gauchos, en las que impera una cortesía discreta que no aminoran por cierto su gracia ni su elegancia. Las actitudes expresan siempre una vehemencia contenida en el hombre y una ingenua coquetería en la mujer. La última figura de todos sus bailes, es por lo común

un grupo plástico en el cual el caballero dobla una rodilla delante de la dama tomándola de la mano con suma delicadeza y coronándose con la curva que ella forma de sus brazos.

La danza griega, estaba también formada de actitudes plásticas, que expresaban un pequeño poema, mientras la música media el ritmo de los pasos: por esta razón eran más estéticas que las danzas modernas cuyo encanto se reduce simplemente al movimiento rítmico. Las danzas argentinas comentan todo el poema del amor desde las primeras insinuaciones, representadas por el gato hasta el dolor de las rupturas irreparables, que expresa El llanto. La última actitud de esta danza es una pantomima ejecutada con los pañuelos delante de los ojos. El pañuelo empleado como medio de expresión mímica, con una gracia poética en la Zamba y el Escondido, son dignas, seguramente, de interesar a un artista".

Y luego, al hacer el elogio de la guitarra, dice

[...] "lleva en sí misma la poesía meditativa tan querida de nuestros cantores populares en el acompañamiento de sus bordonas. En ningún otro instrumento resalta mejor el contraste entre las dos entidades musicales que llamamos melodía y ritmo. El diálogo de sus cuerdas es constante, y los gauchos pasan horas perdidas en su arrobador encanto, como los amantes que no se cansan de decir y de oír siempre lo mismo. Este diálogo encuentra su traducción exacta en la pantomima y en el canto de nuestros bailes campestres. El primer trío de cuerdas dominado por la prima y el segundo por la expresiva cuarta, crean la escena y describen estos episodios. El hombre que corteja apasionado y la mujer que se retrae, pudorosa, mientras flota sobre la pareja, creando el ambiente poético, la melancolía de la pasión y la gracia un tanto irónica de la coquetería".

Por último al hacer un estudio detenido de cada uno de los bailes genuinamente argentinos, la *Zamba*, el *Cuando*, el *Triunfo*, la *Chacarera*, la *Media Caña*, el *Bailecito*, etc., sostiene que como composiciones, dentro del género formado de música, poesía y danza, son perfectas y dignas de ser conservadas tal cual ellas son, en toda la sencillez de su estructura melódica. Y, refiriéndose al *Cuando*, por ejemplo, hace notar que por su ternaria forma y el carácter de su música, pertenece al género de danzas medievales, cuyos tipos más nobles fueron el *Minué*, la *Gavota* y la *Pavana*, de las cuales participa, precisamente, el citado *Cuando*, y que, siendo la suite clásica una sucesión de estos tres aires de danzas, que luego conserva la sonata en sus movimientos, bien pudiera creerse que el origen

de nuestra danza popular fuera una simple mutación de modelos clásicos; pero fácil es a poco que se profundice su estudio, convencerse de que no son otra cosa que coincidencias de expresión en el lenguaje del alma popular, siendo en el gaucho una intención engendrada por la sinceridad del sentimiento simple y delicado, lo que motiva la analogía en la forma y hasta en los contrastes de intensidad del sonido, que en la *Chacarera*, por ejemplo, nos muestra un matiz beethoveniano en la oposición de un pianísimo o un fuerte, o en la *Zamba de Vargas*, otro que consiste en la repetición fortísimo de una parte ejecutada con anterioridad "sotto voce".

Y, sobre todo bastaría para convencerse de ello no olvidar que Haydn, Beethoven y Scarlatti bebían con frecuencia en las fuentes populares los tesoros de frescura que con tanta prodigalidad derramaron en sus inmortales obras.

Con tales elementos de originalidad a mano, nada más natural, pues, que los compositores argentinos que forman el estado mayor del numeroso grupo actual, emprendieran, hace algunos años, la tarea patriótica de estudiar las fuentes populares, bebiendo en ellas la inspiración de sus mejores obras.

Es así como Pablo Beruti, Alberto Williams, Julián Aguirre, en los dominios de la música de cámara o en la sinfónica, y Arturo Beruti y Héctor Panizza en los de la música dramática, nos ofrecen por primera vez, en forma elevada, temas transcritos textualmente o páginas inspiradas en motivos de modalidad y ritmos netamente populares.

Al sabor local y la verdad expresiva de muchas de esas obras bien conocidas, por otra parte, justo es agregar la labor técnica de su estructura, donde también ofrecen muchas de ellas casos dignos de un estudio detenido.

En efecto. Por sus características, nuestro canto popular se presta adecuadamente a la realización de obras de alto mérito técnico -más aún que para las de corte clásico- ya que la armonía plena o el contrapunto riguroso debe serle ahorrado como un ropaje excesivo que ahoga su perfume silvestre y atormenta una estructura delicada, para las de corte moderno que prefiere entre sus muchos recursos la armonía escueta y sugestiva, los procedimientos simples que evocan ambientes o producen emociones suaves y nostálgicas.

Coincidiendo, pues, las primeras tentativas serias de estilización de nuestros cantos populares con una época bien caracterizada en sus tendencias a independizarse de añejas imposiciones, las obras de los autores citados fueron una doble revelación: tesoros inagotables en las fuentes

populares. Ritmos y estructura melódica originales para los futuros cinceladores de la gran obra artística nacional.

Pero dos factores importantísimos han impedido continuarla con la intensidad que hacían esperar esas felices tentativas. Nuestra falta de independencia artística y el aislamiento de los elementos indispensables para realizar una obra de conjunto, y mucho más tratándose de crear una modalidad, dentro del infinito campo expresivo de la música universal, para distinguimos entre todos los pueblos que cantan con voz propia sus amores, sus sufrimientos y sus glorias.

De los argentinos que han estudiado en Europa, muchos contribuyen a enriquecer la producción extranjera o actúan fuera de nuestro país, cosas ambas que no perjudican por cierto el nombre argentino; pero restan elementos muy necesarios para robustecer y defender la vida propia de nuestro arte musical, dependiente hasta la fecha, en la mayoría de sus manifestaciones del movimiento y de la producción europeas.

Es notorio que él se debate en una lucha tenaz por conquistar la libertad de acción que podría elevarlo al nivel alcanzado por otras manifestaciones intelectuales, y aceptar el puesto, que fuera de duda, le está reservado para un futuro no lejano.

Pero hasta hoy se tropieza con la falta de cohesión entre sus elementos y, sobre todo, con la poca eficacia de la acción oficial que no contribuye a su orientación definitiva y verdadera.

De nada valen los estímulos de la Comisión de Bellas Artes o las becas del Congreso, para estudiar en Europa, por ejemplo, si no hay un plan de organización que correlacione esos estudios con la actuación posterior que, es de suponer, van a tener esos elementos ya preparados para contribuir a la realización del vasto plan de cultura nacional trazado en la mente y el convencimiento de los que en buena hora propiciaron ese apoyo.

La nacionalización de la Escuela de Bellas Artes señaló un buen ejemplo en el sentido de que más que sellar oficialmente estudios de pintura y escultura, atrajo hacia ella todos los elementos dispersos que malograban sus esfuerzos individuales, sin realizar aisladamente, como es natural, el propósito altruista perseguido por toda manifestación artística sincera.

Una idéntica concentración es lo que necesitan los músicos. La institución oficial, el Conservatorio de Música y Declamación, se impone con urgencia.

Los conciertos sinfónicos, las audiciones dominicales, las últimas producciones presentadas en el Salón de Músicos Argentinos o en la

Asociación Nacional, en una palabra todo lo que constituye la vida propia y revela el movimiento febril de producción continua, serían entonces simples consecuencias derivadas de esa gran agrupación.

En cuanto al teatro, problema que se presenta todavía algo oscuro, llevamos ya ocho años de promesas continuas para el futuro. Las empresas... comerciales se suceden año tras año en el Colón y creyendo acallar lo que suponen simples voces aisladas, eligen al azar una obra de autor argentino -cuanto más corta mejor- para llevarla a la escena con toda precipitación... hasta el punto de que no es extraño que entre muchos abonados tome cuerpo la convicción del gran error que significa eso de incluir obras nacionales en el repertorio del teatro municipal.

Sería cosa de esperar aún otros cincuenta años más para percibir siguiera una orientación en la gestión artística del teatro, si la experiencia llevada a cabo el año pasado no promoviera esta nueva cuestión.

Y nuestro castellano ¿no podría figurar también... aunque fuera únicamente en esa obra que es obligatoria dar a conocer todos los años?

Las óperas argentinas, escritas con texto italiano o francés, son una tácita sumisión a los elementos secundarios de la interpretación. Y como lo sucedido con las obras francesas de la temporada anterior, lo lógico es que el intérprete se amolde a la obra, y no que la obra se sacrifique al intérprete.

Una única explicación tendría la traducción al idioma de los ejecutantes: la esperanza de que hicieran conocer en otros países las obras argentinas. Eso es difícil y secundario. No es en el extranjero donde se va a realizar la obra de cultura popular que se tuvo en cuenta al construir un teatro como el Colón donde, comenzando por la amplitud que lo caracteriza, todo está indicando el destino que le fuera asignado.

Todo, menos la realidad que hasta el presente se palpa, para que nuestra nacionalidad comience a perfilarse con rasgos definidos y marche hacia el futuro predicho, con paso cada vez más suelto y más revelador de una fe propia del que se siente fuerte y seguro de sí mismo.

Nuestra historia musical, es una historia de tentativas felices y meritorias. Muchas de ellas han dado la sensación definida de realidad. Lo acontecido, lo explica nuestra evolución y la influencia de agentes externos que han contribuido a ella y, fuera de toda duda el momento actual es propicio para iniciar una nueva campaña en pos de la conquista definitiva y de la modalidad propia, basada en la fecunda y original fuente de nuestra música popular.

Un factor capaz de influir poderosamente, contribuyendo a la divulgación es la escuela primaria.

En la de adultos está indicada de hecho la necesidad de destinar una hora semanal al canto... y lo más acertado sería empezar por nuestra música, sin perjuicio de las excepciones de las obras maestras extrañas, siempre que la traducción no suponga un atentado al sentido común.

La escuela primaria infantil atraviesa por una época crítica en lo que respecta a cantos escolares, y es curioso que desde hace mucho tiempo los jóvenes compositores no hayan dedicado una pequeña parte de producción a la escuela, contribuyendo así a la formación temprana del sentimiento estético, y transmitiendo por su intermedio a muchos hogares, con la nota simpática del canto infantil, acaso una noción de buen gusto que no podría ser sino benéfica.

A mi juicio, no es necesario escribir sobre un texto puramente escolar. Ciñéndose a los conceptos que se pretenden adecuados al educando, se cae muy a menudo en la trivialidad, cien veces peor que la elevación de conceptos vedados a la comprensión infantil; y si con pretexto de no violentar la extensión natural de la voz se le condena a una insipidez o a una repetición constante, el canto escolar resulta completamente intolerable y en pugna con la finalidad artística que es primordial.

Estoy de acuerdo en que no pueden perderse de vista las cualidades técnicas y educativas del canto escolar, pero es preferible siempre acomodarse a una obra de arte que cometer el sacrilegio de prescindir de las más elementales reglas de su estética. Naturalmente en la escuela se impone la selección y el transporte, que sacrifica más de una tonalidad característica, y sin embargo eso no perjudica tanto como el obligar a cantar lo que a los niños no les gusta o decir lo que no entienden.

Alguien me sugirió -ya un poco tarde- la idea de ilustrar la conferencia con la ejecución de trozos populares argentinos. Para ello hubiera sido necesario hacer un estudio un poco árido del "folklore" y unificar la interpretación de danzas y canciones reduciéndolas al piano, que no es el instrumento más apropiado para apreciarlas en su verdadero carácter.

Por eso el programa de música formulado comprende simplemente algunas obras de un grupo de compositores jóvenes, ya numeroso, que trabaja sin cesar y sin desfallecer.

En él figuran: Eduardo García Mansilla, de quien hemos vuelto a tener noticias con motivo de su ópera *Iván*, encantadora producción digna de su cultivado espíritu. Carlos López Buchardo, que ha conquistado un puesto de primera fila después de hacernos conocer su delicado *Sogno di Alma*. Constantino Gaito, el eximio pianista y director que a diario actúa entre nosotros. Carlos Pedrell y José André, que cincelan a toda hora engarces

sonoros para los sugestivos poemas de Verlaine, Mallarmé y Klingsor. Ricardo Rodríguez y Celestino Piaggio, de cuya inspiración robusta y distinguida ya nos han dado prueba repetidas veces. De ellos y de otros más que no ha sido posible incluir, se espera la continuación del esfuerzo ya realizado en pro de nuestra independencia artística y se espera en ellos con fe porque personalmente contribuyen a elevar el nivel de nuestras manifestaciones, a pesar de la glacial indiferencia con que se recibe entre nosotros la producción de esta índole.

* * *

Felipe Santiago Boero (Buenos Aires, 1884-1958) .Estudió piano desde temprana edad y fue alumno de Pablo Beruti en composición.

En 1912 ganó el “Gran Premio Europa”, una beca para cursar estudios en el Conservatorio de París, donde fue alumno de Paul Vidal y entabló cierta amistad con Gabriel Fauré, Camille Saint Saëns, Claude Debussy, Maurice Ravel y Manuel de Falla. De regreso a la Argentina, en 1915 fundó, junto con José André, Ricardo Rodríguez y Josué Teófilo Wilkes – también ganadores del mismo premio – La Sociedad Nacional de Música, que actualmente lleva el nombre de Asociación Argentina de Compositores.

Ejerció la docencia en diversas instituciones de nivel primario, secundario y terciario. Fue director del colegio “Juan Martín de Pueyrredón”, inspector del Consejo Nacional de Educación y miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes.

En 1934 tuvo a su cargo la tarea de crear y dirigir coros populares integrados por alumnos de las escuelas primarias para adultos.

Compuso óperas (“El matrero”, “Tucumán”, “Siripo”, “Raquela”, etc.), música incidental, música sinfónica, obras para piano, guitarra y violín y para diversas combinaciones de cámara (entre las que se destacan sus obras para canto y piano), obras corales, canciones infantiles e himnos escolares.

Gracias a la donación de Carlota Boero de Izeta, gran parte de su obra se encuentra depositada en el IIMCV.

* * *

SECCIÓN
FONDOS DOCUMENTALES

LAURO AYESTARÁN – CARLOS VEGA. UNA RELACIÓN ESENCIALMENTE EPISTOLAR; UNA VOCACIÓN COMPARTIDA.¹

NILDA G. VINEIS

Al cambiar el enfoque de la lectura del abundante corpus de correspondencia cruzada entre Lauro Ayestarán (Montevideo, Uruguay) y Carlos Vega (Buenos Aires, Argentina) - gran parte del cual que se conserva en el archivo del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA) - y no centralizar el estudio en los aspectos concernientes a sus investigaciones respectivas, se vislumbra el trasfondo de una relación signada por patrones de conducta que se reiteran: diferencias y semejanzas, consensos y disensos que se presentan siempre rodeados de un mutuo respeto y un creciente afecto y nos revelan dos personalidades diferentes unidas por una vocación compartida.

Previo al análisis de algunas de las características derivadas de la lectura de las cartas intercambiadas entre Ayestarán y Vega, es necesario realizar algunas reflexiones que deben ser tenidas en cuenta dado que constituyen el contexto que las contiene y explica, permitiendo colocarlas en su verdadera dimensión.

Hasta no hace mucho – y por cierto durante todo el período que abarca la correspondencia entre ambos – escribir una carta tenía un significado muy diferente al que se le da hoy al envío de un correo electrónico. Significaba un testimonio, algo que quedaba, algo que se guardaba y, por ende, su escritura representaba un compromiso que merecía dedicación; para el estudioso actual, por ello se erigen en un importante documento, fuente confiable de valiosa información. Esta actitud de responsabilidad frente a la palabra escrita representa una posible explicación para las frecuentes excusas de ambos con referencia a la tardanza en enviar la

¹ Para una acabada visión al respecto, ver AHARONIAN, Coriún, *Lauro Ayestarán, Carlos Vega, y las dos orillas del Río de la Plata*, en Revista del IIMCV Año XXVI - N° 26, Buenos Aires, EDUCA, 2012, pp. 203-238.

correspondiente contestación a un requerimiento, consulta o simple comentario del corresponsal de turno.

Vivieron un tiempo diferente en el cual el diálogo casi inmediato que posibilita el *mail* – el cual por lo general se lee, se procesa, se contesta si es necesario, y se pierde en la maraña de algún rincón virtual – convierte la escritura en algo coloquial, directo, sin las formalidades de antaño y sin la angustia de tener que esperar que un trozo de papel recorra la distancia entre el emisor y el receptor con la consecuente demora que ello presupone.

Una de las más interesantes observaciones que surgen de la totalidad del corpus es que, pese al hecho de que los años transcurrían y la situación profesional de Ayestarán se afirmaba cada vez más, nunca se perdió entre ellos la sensación de una relación alumno – maestro, evidenciada principalmente por el tono en el cual realiza las consultas en torno, por ejemplo, a la aplicación de los conceptos vertidos por Vega en su *Fraseología*, y el modo en que Ayestarán respeta las opiniones de éste.

Afirmaciones como la que sigue dan cuenta de cómo consideraba Ayestarán su situación frente a Vega:

“Tengo tantas cosas que consultarle y tanto que aprender de Vd. que para el mes de Julio iré a Buenos Aires”²

“Me pienso doctorar en ‘fraseología’. Avanzo rápidamente pero me quedan sin embargo varios exámenes difíciles por dar. Espero que para ese entonces no me ‘mande al bombo’ y hasta confío en una buena nota.”³

Pero tales afirmaciones no presuponen una sumisión absoluta al pensamiento del otro sino que, por el contrario, frente a la crítica realizada, sabe defenderse:

“Una antigua afirmación mía de que Montevideo había sido el comienzo de la actividad culta bonaerense, que mereció una muy atinada observación suya en el sentido de que aquella sólo había sido una plaza de paso, ha tomado a través de mis investigaciones otro cariz, llegando a la siguiente conclusión: desde luego Vd. recordará que como ocurre actualmente (más o menos) las temporadas teatrales en la primer mitad del pasado siglo se

² Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 16 de mayo de 1943.

³ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 31 de diciembre de 1943.

daban a partir de la Pascua de Resurrección hasta la Cuaresma del otro año. Bien, casi todos los músicos que venían de Europa, actuaban al comienzo de la temporada en Río de Janeiro, hacia el final en Montevideo, y en la temporada siguiente en Buenos Aires. Así lo he comprobado en casi todos los casos. Muchas veces actúan a principio de temporada en Montevideo y a fin de la misma en Buenos Aires...”⁴

Por su lado, además de aceptar y considerar seriamente las opiniones de Vega, era Ayestarán proclive a la autocrítica previa a cualquier observación que pudiere provenir por parte de aquél:

“Por correo aparte le remito tres artículos míos sobre música popular uruguaya. Las pautaciones, siguiendo su magistral Fraseología, han causado extrañeza en el ámbito, incluso algunas críticas negativas. Con todo, yo esperaba una reacción más violenta... [...]”

Autocrítica⁵: los tres artículos no son nada definitivo sobre el tema y acusan algunas oscuridades de exposición. Es un simple intento de ‘afilarse’ armas públicamente. Siempre creí que la mejor escuela de aprendizaje es el error rectificado a posteriori”.⁶

Este sentido de justicia, que lo acompañará a lo largo de toda su trayectoria, lo impulsó a escribir, motivado por la escasa repercusión que en los medios locales tuviera la aparición del *Panorama de la Música Popular Argentina* de Vega el siguiente párrafo:

“[...] me han causado estupor las noticias bibliográficas de ‘La Nación’ y ‘La Prensa’ sobre su libro. La una sin darle mayor beligerancia; la otra pretendiendo sintetizar su tesis en un grosero encasillamiento. Todavía no entiendo de cómo mi humilde ‘Crónica’, al fin de cuenta una de las tantas monografías aisladas sin mayores pretensiones, la recibieron en los medios con una detención más pronunciada y con una adjetivación similar. No soy

⁴ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 3 de noviembre de 1940.

⁵ Subrayado en el original.

⁶ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 30 de noviembre de 1947.

un aspirante a la humildad franciscana, pero tengo la suficiente claridad crítica como para darme cuenta de semejante despropósito”⁷

La respuesta de Vega no se hace esperar:

“Su observación sobre las críticas es exacta. Sobre todo La Prensa, escrita por Talamón, mi amigo de veinte años. ¡Siete centímetros! Hay que reconocer que no eran más extensas las otras de la misma página, pero... El ‘grosero encasillamiento’ motivó una reconvención epistolar mía al autor”⁸.

El jugarse al emitir opiniones acerca de trabajos de otros investigadores constituye otra característica que los une. No dudan al momento de hacerlo con la total franqueza que posee quien tiene una meta clara y sabe cuál es el camino que debe recorrer; es suficiente para comprobarlo el siguiente ejemplo tomado de una carta manuscrita que data de los inicios de la relación epistolar:

“Me cumple en primer término agradecerle el envío de su libro ‘Danzas y canciones argentinas’ y la amable dedicatoria de que va munido.

Tan serio trabajo de investigación me devuelve la confianza en los musicólogos argentinos, perdida por las increíbles audacias de los Schianca y Cía.”⁹

Tampoco vacila el perceptivo uruguayo en la toma de posición con respecto a renombrados colegas:

⁷ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo 18 de mayo de 1944. Ver el texto completo de esta carta en Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XX, N° 20, Buenos Aires, 2006, pp. 115-116. Esta carta fue publicada con autorización de la familia de Lauro Ayestarán.

⁸ Carta de Vega a Ayestarán, Buenos Aires, 25 de mayo de 1944. Ver el texto completo de esta carta en Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XX, N° 20, Buenos Aires, 2006, pp. 117-118. Esta carta fue facilitada por gentileza de la familia de Lauro Ayestarán; pertenece al Archivo del investigador y fue publicada con la autorización de sus herederos gracias a la gestión del profesor Coriún Aharonián.

⁹ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 11 de agosto de 1932.

“ Con respecto a Lange que se ha portado conmigo con toda `bellaquería`, he labrado un acta declarándolo no existente, para mí – dicho esto en sentido figurado, desde luego, ya que no se merece ni ese trabajo.”¹⁰

No obstante mantenerse la relación antes mencionada, Vega evidencia que con el correr del tiempo habían llegado a ser verdaderos colegas y se reconocían parte de un mismo pensamiento:

“Su pliego me da clara idea del libro en todo sentido. Formidable, simplemente. Regio. Digno del autor y del país. Sin precedentes en el mundo. Entre orgulloso y vanidoso, añadido que “esta es nuestra escuela”.¹¹

El orgullo del maestro debió sentirse alentado desde siempre por la humildad de su discípulo y su constante y sincero reconocimiento. Al respecto, al pie de una carta escrita a máquina, Ayestarán agrega, de puño y letra, con fecha 16 de noviembre:

“¡Me olvidaba! Me acaban de otorgar el premio ‘Pablo Blanco Acevedo’. Dos mil pesos y la publicación del libro por cuenta de la Universidad. Lo he recibido con verdadera alegría. Vd. sabe que yo no escribo ‘para la posteridad’ sino para los buenos y generosos amigos que creen en uno. Usted es uno de ellos y por Vd. me he alegrado de obtenerlo. Uno escribe por¹² necesidad, desde luego, y para¹³ los que tienen fe. Por lo menos es lo que yo pienso y créame que muchas páginas han sido escritas para Carlos Vega, con su nombre y apellido, con su presencia física y sobre todo su presencia intelectual y moral que tan fina y recatadamente hace llegar como

¹⁰Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 16 de octubre de 1940.

¹¹ Carta de Vega a Ayestarán, copia guardada por Vega, Fondo Documental “Carlos Vega” (IIMCV), Buenos Aires, julio de 1952 (en el comienzo, Vega agrega “no sé el día”. La cita hace referencia al libro de Ayestarán “La Música en el Uruguay”. Al respecto, véase también Santiago Manuel Giacosa “Lauro Ayestarán. Un maestro en ambas bandas del Plata (1913.1966) en Revista del IIMCV Año XXII, N° 22, Buenos Aires 2008, p. 129.

¹² Subrayado en el original.

¹³ Subrayado en el original.

una sombra tutelar hacia los que tenemos el privilegio de gozar de su amistad”.¹⁴

Y la visión de quien, sintiéndose ‘maestro’ reconoce el valor de sus discípulos – colegas, puede apreciarse en el siguiente párrafo, el cual sintetiza claramente la relación que los unía a la vez que define con precisión meridiana la personalidad de Ayestarán:

“Por muchos años soñé y esperé la realidad de sentirme prolongado en otros espíritu, y es fortuna que en el suyo los gérmenes hayan fructificado con tanto brillo. Esto de ‘sentirse prolongado’ tiene limitados alcances. Reconozco que usted pertenece a nuestra escuela, pero ha sido el menos discípulo y es el más poderoso. Usted es de los que no necesitan gran cosa la presencia y la palabra conductora del maestro, porque pertenece a la categoría de espíritus-esponja, es decir, a la categoría de los que absorben la casi totalidad de lo que ven, oyen, sienten o tocan, y lo revierten, filtran y adecuan a su personal visión.”¹⁵

Y en un momento, al ‘maestro’ le tocó reemplazar en la cátedra al ‘discípulo’ por problemas de salud de este último y, por un tiempo, de alguna manera los roles se invirtieron, situación que ambos aceptaron con la esperada sencillez, y que ocasionara párrafos como éste:

“En fin, Ayestarán; ayúdeme a entenderlo, pues lo que ocurre es que usted hizo un programa para usted, y no para un tercero y, por lo tanto, demasiado breve. Yo creo que todo se arreglará si usted me indica su bibliografía”.¹⁶

Un hecho destacable que realza la figura de ambos es que en todo momento los logros de uno son motivo de alegría por parte del otro. No compiten. Se comprenden y, aunque no realizan trabajos en común, se apoyan entre sí.

¹⁴ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 1 de noviembre de 1945.

¹⁵ Carta de Vega a Ayestarán, copia guardada por Vega, Fondo Documental “Carlos Vega” (IIMCV), Buenos Aires, 2 de diciembre de 1951.

¹⁶ Carta de Vega a Ayestarán, copia guardada por Vega, Fondo Documental “Carlos Vega” (IIMCV), Buenos Aires, 20 de diciembre de 1963.

Inclusive, comparten materiales que, para entonces, tenían el valor de no poder ser reproducidos con la rapidez y facilidad que hoy permite la tecnología, en una demostración de franca generosidad:

“Como satisfacerlo a Vd. pronto y bien no es cosa de soplar y hacer botellas, he tomado una resolución heroica: mandarle el correspondiente juego de dobles fichas, una de la relación y otra de la bibliografía, extraído de mis ficheros. Parecerá exagerado, pero lo hago con gran temor al correo, pues un extravío me demandaría largo trabajo para hacerlo de nuevo, sobre todo ahora que yo mismo quedo sin las indiciones”¹⁷

Tal generosidad es también evidenciada por Ayestarán, inclusive en el tan difícil para ambos plano monetario:

“Quiero también reiterarle que una vez aprobado el Instituto Nacional de Investigaciones Musicales y en el caso de que Vd. hallara un editor que le quisiera retacear detalles importantes en la publicación de su libro sobre las Cantigas, pongo a su disposición los \$ 25.000 m/uruguayaya que me otorgarán para publicaciones, para editarlo en Montevideo.”¹⁸

Esta necesidad de compartir, muchas veces se vuelve explícita en la pluma de quien se muestra más sensible a tales demostraciones:

“Acabo de recibir su carta del 27. Veo que volvemos a tomar contacto de nuevo lo que mucho me alegra. Eso que me dice Vd.: “sigo con el pensamiento su labor” me reconforta bastante. Trabajo solo, lo cual es enormemente cómodo, pero a veces necesito de su palabra amiga. Es muy fácil dar un golpecito en la espalda y agregar: “muy bien amigo, siga Vd. adelante” y quedarse tan tranquilo. Pero cuando a esa palabra sigue la acción (una referencia exacta, un libro que llega a tiempo, como ya lo ha demostrado Vd. sobradamente) entonces sí que uno siente esa solidaridad tan reconfortante para el trabajo y éste se convierte en un íntimo y pausado

¹⁷ Carta de Vega a Ayestarán, copia guardada por Vega, Fondo Documental “Carlos Vega” (IIMCV), Buenos Aires, 9 de marzo de 1942.

¹⁸ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 21 de mayo de 1949.

goce. Y perdone esta literatura un tanto sentimental pero no menos verdadera y espontánea”.¹⁹

Una gran diferencia al expresarse define sus personalidades: en Vega, las referencias a sus situaciones personales casi no aparecen y, si lo hacen, es sólo en forma tangencial; en cambio sí se refiere frecuentemente a la familia de Ayestarán, especialmente a sus hijas, lo cual sugiere que para este último el compromiso con su familia era muy superior que el asumido por Vega. Dicho compromiso era tal que, debido a las tan frecuentes referencias a ellas, en una de sus cartas se ve obligado a agregar una disculpa:

“¿Se acuerda de Ana María, mi hija? Habla de corrido y tiene un hermanita de 4 meses que se llama Liliana. Perdone esta expansión tan poco elegante de mis intimidades familiares y ahora hábleme Vd. de sus cosas”²⁰

Pero, ante la llegada de la tercera, no duda en escribir:

“[...] mi tercera hija, le manda cordiales saludos desde su cuna a través de un gesto que no sé si es un ‘puchero’ o una sonrisa. La pobre es tan pequeña que todavía no sabe expresarse correctamente. Eso sí, es tan hermosa como todas las anteriores. Ya sé que todos los padres dicen lo mismo pero lo emocionante de ello es que todos tienen razón”²¹

Entre las varias referencias que hace Vega a la familia de su colega, hay una especialmente simpática que cierra una de sus cartas con un guiño de afecto:

“Muchas y muy caballerescas reverencias ante la cuna de ANA MARÍA²² y afectuosos saludos al Papá”²³

¹⁹ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 28 de marzo de 1941.

²⁰ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 13 de noviembre de 1942.

²¹ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 28 de marzo de 1944.

²² Con mayúsculas en el original.

Otro rasgo en su expresión los caracteriza: Ayestarán mantiene generalmente un tono medido, respetuosamente cauto, en el cual a veces tímidamente aparecen rasgos de humor; Vega, en cambio, recurre con frecuencia a la cita graciosa, llegando en varias circunstancias a la ironía y el sarcasmo:

“Federico, el mozo del asado, protesta: dice que no se llama Federico y que siendo el hombre que maneja la fuente no es difícil retener su apellido; ‘Lafuente’, Francisco”²⁴

Como se ha expresado, a veces también Ayestarán se permite alguna incursión en lo histriónico. Luego de la firma, en una de sus cartas, agrega:

“En su última carta me dice Vd. que ‘a los uruguayos conviene hablarles en términos nacionales’ o sea 2 a 2... Creo que le falla la información futbolística. Nuestros ‘términos nacionales’ con respecto a nuestros queridos hermanos argentinos es 2 a 1. (¡Dios mío, qué chusma me ha puesto!)”²⁵

Ese tono respetuoso predominante, de alumno diligente, acompañó la relación a través de los años. En la década del cincuenta Ayestarán consulta a su maestro acerca de ciertos problemas formales y teóricos con los que se encontró al elaborar su libro *Cancionero infantil del Uruguay*:

“[...] dos grandes problemas que me afectan en este momento, quiero consultarle: 1º Ordenación²⁶. ¿Si ordeno el cancionero, cómo sería lo correcto, por pies o por frases? [...]; 2º Escritura musical²⁷. Cada melodía va ‘en verso’, una frase debajo de la otra y con la letra aplicada a la melodía; esto es, se sigue fielmente el formidable hallazgo suyo. En lo que me he apartado es en la cifra de los compases de 2/4 y 3/4 que en lugar de

²³ Carta de Vega a Ayestarán, copia guardada por Vega, Fondo Documental “Carlos Vega” (IIMCV), Buenos Aires 20 de mayo de 1941.

²⁴ Carta de Vega a Ayestarán, copia guardada por Vega, Fondo Documental “Carlos Vega” (IIMCV), Buenos Aires 11 de agosto de 1947.

²⁵ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo, 25 de julio de 1948.

²⁶ Subrayado en el original.

²⁷ Suibrayado en el original.

pasar a ser 4/8 y 6/8 binario, quedan como antaño. Me imagino el salto que habrá pegado en el asiento al leer esta última...”²⁸

La carta se interrumpe y es continuada el 28 de junio; es entonces cuando manifiesta haber repensado el problema y estar dispuesto a discutirlo. El discípulo ha crecido y se atreve a proponer una discusión en términos de igualdad. La relación maestro – alumno, no obstante, es siempre cuidada y evidenciada por el acostumbrado respeto por las opiniones de aquél a quien no podía dejar de admirar:

“En primer término, no es que yo piense que nuestra fraseología – le llamo ‘nuestra’ porque acepto la suya – está equivocada, pero creo y lo he experimentado en el medio ambiente, que la formidable teoría sobre la concepción en verso de la melodía desde el arte trovadoresco hasta nuestros días, se halla trabada en su irradiación colectiva por la cifra de estos del compases, especialmente el de seis octavos binario”.²⁹

No siempre estaban de acuerdo. De hecho, algunas acaloradas reacciones debieron ser dulcificadas por Vega a posteriori:

“Después de la tumultuosa discusión que tuvimos la tarde de mi despedida, me quedó la preocupación de haber sido algo agresivo con Vd. y en ese caso le pido todas las excusas. Me olvidé de advertirle – no es una disculpa – que mi enfermedad me ha vuelto sobreexcitado”³⁰

²⁸ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo 4 de marzo de 1955. Ver el texto completo de esta carta en Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XXI, N° 21, Buenos Aires, 2007, pp. 129-131. La carta fue publicada con autorización de la familia de Lauro Ayestarán.

²⁹ Carta de Ayestarán a Vega, Fondo documental “Carlos Vega” (IIMCV), Montevideo 28 de junio de 1955. Ver el texto completo de esta carta en Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año XXI, N° 21, Buenos Aires, 2007, pp. 129-131. La carta fue publicada con autorización de la familia de Lauro Ayestarán.

³⁰ Carta de Vega a Ayestarán, copia guardada por Vega, Fondo Documental “Carlos Vega” (IIMCV), Buenos Aires, 2 de abril de 1964.

Un pequeño ejemplo, lamentablemente sin fecha³¹, encontrado entre otros papeles no relacionados con el tema, da cuenta clara del tono en que se establecía el intercambio de ideas entre ambos:

Documento obrante en el archivo del IIMCV

³¹ Probablemente data del año 1948.

Coincidieron en que en el Río de la Plata – recuperando una idea Virreinal – se comparten problemas semejantes: la falta de recursos económicos y la indiferencia de los medios y de las autoridades, son algunos entre los muchos que podrían citarse. Éste es otro de los elementos contextuales que han variado con el tiempo: hoy, la mayor conexión con el resto del mundo parece a veces separar a los países vecinos.

Pero si es que algo realmente unió sus sueños fue la necesidad de abrir espacios para desarrollar la nueva disciplina y dar cabida en los mismos a los interesados en ella. Y en eso, ambos fueron igualmente exitosos. Las generaciones futuras de musicólogos formados en los respectivos ámbitos que ellos crearon, lo comprueban.

* * *

Nilda G. Vineis. Licenciada en Música (Especialidad Musicología y Crítica) y Profesora Superior de Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA) en la cual ha dictado diversas cátedras y donde actualmente se desempeña como investigadora del IIMCV. También ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes (UNLAP), en los Conservatorios “Juan José Castro” de Buenos Aires y “Gilardo Gilardi” de La Plata y en la EMBA “Carlos Morel” (Quilmes). Asimismo se desempeña como docente e investigadora en el Departamento de Humanidades (UNLa). Ha traducido libros, dictado conferencias y cursos, participado en congresos nacionales e internacionales y escrito artículos para publicaciones diversas.

* * *

*SECCIÓN
RESEÑAS*

Silvina Luz Mansilla, compiladora. *Cinco estudios sobre Carlos Guastavino*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2015.

PABLO CETTA

Como Edgardo Blumberg señala en su Prólogo, el libro surge como corolario del “Festival Centenario Carlos Guastavino 1912-2012”, organizado por el Instituto Superior de Música de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, que se realizara en la ciudad de Santa Fe al cumplirse los cien años del nacimiento del mencionado compositor.

Por su parte, la Dra. Silvina Luz Mansilla, responsable de la compilación del libro, además de hacer una breve reseña del contenido de cada uno de los artículos que lo conforman, llama la atención sobre un aspecto poco conocido de la vida de Carlos Guastavino: su inclusión dentro de una de las llamadas “listas negras” de la última dictadura militar – la que reunía personas consideradas de la mayor “peligrosidad”, de donde la autora deriva el subtítulo de esta Introducción: “Guastavino peligroso”, ubicando de este modo la figura del compositor en un contexto histórico cultural en el cual el relato político adquiere relevancia frente al elemento narrativo de ciertos géneros musicales.

En lo que hace específicamente al corpus del libro, cabe señalar que cada uno de los artículos está dedicado a un aspecto distinto pero convergente de la obra del compositor santafecino: elementos importantes que hacen a su técnica compositiva, relevantes datos biográficos y abundante documentación referencial.

El Dr. Bernardo Illari en *Estrategias modales de Guastavino: sus canciones tempranas*, luego de una serie de consideraciones generales sobre la validez en sí y la relevancia de su aplicación, tanto generales como aplicadas a la obra del mencionado compositor, pasa a considerar las “Canciones de Guastavino: técnica, estética, identidad”.

Pero donde se encuentra verdaderamente el principal interés del artículo es en las secciones siguientes, en las cuales Illari expone con claridad y sencillez no exenta de profundidad uno de las problemáticas muchas veces

discutida pero muy pocas llevada a conclusiones satisfactorias: el uso de la modalidad como elemento constante dentro de la técnica compositiva de un determinado creador.

Luego de un muy interesante análisis del concepto de modalidad 'que incluye una ilustrativa ejemplificación de su funcionamiento a través de la antífona mariana Salve, Regina - y su relación con la armonía, Illari dedica el apartado siguiente a considerar la relación de la música de Guastavino con el sistema modal, lo cual le permite afirmar lo que al punto fundamental de este estudio "Existe suficientes testimonios para confirmar que Guastavino conocía el sistema modal y lo manejaba de manera autoconsciente", aseveración que comprueba con dos ejemplos tempranos del compositor publicados recientemente: las canciones *Trigo* y *Balada*, aquí consideradas como el inicio de su trabajo modal. Siguiendo el proceso histórico, Illari señala que "A partir de las *Seis canciones de cuna de Gabriela Mistral* (1940-1941) Carlos Guastavino refinó de manera notable el empleo de los modos" para continuar afirmando que "Quizás el rasgo más destacado del trabajo modal de Guastavino sea la prolongación de las características modales por medio de planteos formales desarrollados especialmente en cada caso", afirmación que sostiene mediante el análisis exhaustivo de diversas obras del compositor aludido.

La importancia y trascendencia de artículos como éste para el conocimiento de nuestra música se resume en las propias palabras iniciales del párrafo con el que Illari cierra el suyo: "La única manera de conocer el interior de la música de un compositor es por medio del análisis".

Mediante fragmentos de entrevistas a las mellizas Isabel y Amelia Cavallini y cartas que documentan diferentes aspectos de la vida de ambas, Romina Dezillo, en *A tres voces: Carlos Guastavino y 'Las niñas' Cavallini* desentraña diversas facetas de esta relación entre el compositor y las gemelas, pianistas que conformaban un prometedor dúo. Dedicatarias de los *Tres romances argentinos* para dos pianos, el artículo se basa principalmente en los recuerdos de ambas, aportando un elemento de realidad humana conmovedor, el cual muchas veces está ausente cuando se trata de la vida de un personaje de relevancia histórica.

Con *Carlos Guastavino y la retórica del nacionalismo musical argentino: las sonatas para guitarra desde la teoría tónica*, de la Dra. Melanie Plesch se retoma el tema del análisis musical pero esta vez con un enfoque diferente ya que, tal como se señala en la Introducción, para el estudio de estas sonatas la autora retomó "su probadamente eficaz

aplicación de la teoría tópica a la producción del llamado nacionalismo musical argentino”.

Una breve historia sobre los orígenes y desarrollo de la teoría tópica, seguida por conceptos relacionados con su aplicación al nacionalismo musical argentino, y en especial a la figura del compositor santafesino (dice Plesch: “En un proceso similar al que señala Ratner acerca de los compositores del clasicismo, Guastavino arriba a la retórica del nacionalismo argentino a partir de las experiencias vitales propias de quien está inserto en una cultura determinada”), sirven de proemio para el exhaustivo análisis de cada una de las tres sonatas para guitarra en sus movimientos constitutivos desde la perspectiva antes mencionada. Las conclusiones no sólo resumen y reafirman los postulados básicos sino que dejan abiertas las puertas para futuras investigaciones ya que, como lo señala la autora, “los tópicos no son un punto de llegada, sino meramente un punto de partida. Hacia dónde, dependerá del investigador”.

En esta amena alternancia de metodologías, el artículo *Los ballets del compositor Carlos Guastavino* de Carlos Manso nos regresa al mundo del entorno que rodeó la producción de dicho creador: entrevistas, cartas, documentos diversos y su propia experiencia son las armas que Manso utiliza para abordar las dos obras coreográficas del compositor santafesino *Fue una vez...* y *Suite santafesina*, obras que son tratadas desde el contexto en que fueron concebidas e interpretadas a través de comentarios aparecidos en medios de la época, conversaciones y recuerdos de personas que han compartido tales experiencias entrelazados con datos históricos.

Finalmente *El archivo familiar de Carlos Guastavino*, de la Dra. Silvina Luz Mansilla, representa un muy relevante aporte al conocimiento de una de las fuentes más importantes para el estudio de la obra de dicho compositor. El objetivo de este capítulo es, como lo manifiesta su autora, “comentar cómo fue su conformación hasta llegar a su estado actual y cuál ha sido mi intervención con los documentos en función de la valoración del acervo que, a mi juicio es el más completo sobre el compositor que se ha conservado hasta el momento”.

El libro se completa con dos apéndices – el primero dedicado a cinco artículos-entrevistas al compositor que aparecieron en la prensa periódica argentina en diversas circunstancias de la vida artística de Guastavino, y el segundo conteniendo el Programa del Festival Centenario 1912-2012 llevado a cabo como se dijera por iniciativa de la Universidad Nacional del Litoral, que abarcara los distintos géneros abordados por el compositor a lo largo de diecisiete conciertos cuyo detalle se consigna – un índice

alfabético de las referencias bibliográficas correspondientes y una breve reseña biográfica de cada uno de los colaboradores.

* * *

Pablo Cetta realizó sus estudios musicales en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A. donde obtuvo el Doctorado en Música, y paralelamente cursó estudios de composición con Gerardo Gandini. Actualmente es Director del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y Director del Doctorado en Música, Área Composición, de la FACM.

* * *

***Música e Investigación*, revista anual del Instituto
Nacional de Musicología “Carlos Vega” n°22. Buenos
Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la
Nación, 2015.**

MARÍA EUGENIA ROMERA

Algunas veces es necesario destacar la importancia del esfuerzo con que ciertas instituciones logran llevar adelante publicaciones periódicas junto a obras de verdadero interés¹. Ésta es una de ellas.

Es por ello que cabe celebrar una vez más la aparición de un nuevo número de “Música e Investigación”, revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, el cual mantiene, como se ha señalado en repetidas ocasiones, la elevada calidad de los artículos que la integran unida a la cuidadosa presentación que la caracteriza.

Abre la sección artículos del presente número un breve pero interesante aporte de la Dra. Silvina Luz Mansilla titulado “Travesías de la recepción. Una emblemática canción de cámara de Alberto Williams en versión para dos guitarras de Jorge Gómez Crespo”. Se trata de la *Vidalita* opus 45 N° 3, presentando la edición crítica de la transcripción aludida, la cual se incluye al final del artículo. Su interés, además de representar un aporte al

¹ Cabe consignar en este sentido que, en el transcurso del 2015 y publicado por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Secretaría de Cultura – Presidencia de la nación) ha visto la luz un muy interesante volumen titulado *Conversaciones en torno al CLEAM. Entrevistas a compositores becarios del Centro latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella* el en el cual, con la cuidada transcripción, edición y reseña histórica del Magister Hernán Gabriel Vázquez se incluye, además de las anunciadas entrevistas, un panorama histórico del derrotero seguido por el Cleam y un DVD conteniendo fragmentos de las entrevistas realizadas y una serie de obras musicales (“una selección de los registros realizados en el Centro Cultural Borges, Buenos Aires, durante el *Festival internacional de La Música en el Di tella: resonancias de la modernidad*”). Como es habitual en las publicaciones del INM, el libro posee una cuidadosa y atractiva presentación.

conocimiento del derrotero de una de las obras más conocidas de Williams y de tangencialmente tocar el tema siempre dado a la controversia de las transcripciones o versiones alternativas de una misma obra, radica en el hecho de que la autora plantea en este trabajo dos caminos de investigación que abren las puertas a posibles debates y futuros estudios: la construcción de algunas obras canónicas del ‘nacionalismo musical argentino’ – tema que, como ella misma señala, ha sido objeto frecuente de sus investigaciones y publicaciones – y la utilización de una transcripción como estrategia multiplicadora de divulgación, relacionando ambos elementos con los procesos de recepción que nos fueran heredados por la Escuela de Constanza, Alemania.

El segundo artículo, también dedicado a la música académica, pertenece al Lic. Carlos Fabián Campos. Su título, “El origen *amateur* de los versos para órgano del Archivo Musical de Chiquitos”, inmediatamente refiere al lector a uno de los repositorios más interesantes de música del siglo XVIII de toda Sudamérica. El autor centra su estudio en un pequeño grupo de versos para órgano que se encuentran en el mencionado repositorio los cuales, a diferencia de la mayoría de los ejemplos provenientes de las misiones jesuíticas cuya filiación es netamente europea, parecen haber sido creados ya fuera por jesuitas o indígenas dentro de las reducciones del Paraguay. Luego de un exhaustivo estudio de los citados versos, el autor establece una serie de razones conducentes a sustentar su teoría del origen local de las cinco piezas estudiadas, argumentos que se vinculan especialmente con los procesos compositivos utilizados

Como se ha señalado con referencia al número anterior, una de las principales características de la revista del INM y, por supuesto, uno de sus más destacables méritos, es que sus artículos siempre abarcan un amplio espectro temático. Prueba de ello es que los siguientes dos están dedicados a aspectos disímiles de la investigación musicológica: la música de proyección folklórica y la popular urbana.

En su artículo “La emergencia de la ‘música de proyección folklórica’ en el debate sobre el estilo musical”, la Dra. Juliana Guerrero aborda uno de los más interesantes y discutidos temas de la estética musical: la noción de estilo, tomando como punto para desarrollar su teoría el surgimiento de fenómeno de la música antedicha. Como marco conceptual previo se analiza la postura de Leonard Mayer con referencia al qué es estilo musical, la postura crítica planteada por la metodología analítica de Steven Feld y el aporte de las objeciones a los supuestos previos de Nelson Goodman, lo cual concluye en favor de una concepción que acepte “que llevamos a cabo

un proceso simbólico de un determinado sistema simbólico para referirnos a un objeto”. Seguidamente, a modo de ejemplo que permita comprender lo afirmado, la autora aborda el difícil tema de la caracterización del corpus de la música de proyección folklórica - al cual califica de “vasto y heterogéneo” y, por ende, “de difícil clasificación”- para centrarse en el análisis de cuatro ejemplos correspondientes a cuatro agrupaciones distintas que la autora considera que “pueden ser identificados como música de proyección folklórica” en los cuales, señala “está presente de alguna forma [...] la chacarera”. Ellos son: *De aquí en más* (Trío Juárez), *La vieja* (grupo que lideró Eduardo Lagos), *El algarrobo que hablaba con los pájaros* (Waldo de los Ríos) y *Los capiángos* (Anacrusa).

Dado que la música es un lenguaje comunicativo y por ende un hecho sociocultural total, se debe tener en cuenta para su estudio no solamente el texto del cual se trate sino el contexto dentro del cual se desarrolla, ya que en toda música hay una razón social que la identifica con una época, con una cultura, con un lugar. En este sentido es que en el siguiente artículo, “Los nuevos festivales de tango independiente en Buenos Aires” de la Lic. Inés María Eckell y la Lic. Angélica Adorni, se analiza el aumento en la ciudad de Buenos Aires del interés de los jóvenes por el tango, evidenciado por el surgimiento de compositores y agrupaciones que realizan actividades independientes en los barrios. El estudio se complementa con una minuciosa tabla que registra los eventos producidos entre marzo de 2010, fecha del Primer Festival de Tango Independiente, y el mismo mes de 2014. El listado incluye los Festivales de Tango que se llevaron a cabo en los distintos barrios de Buenos Aires entre 2010 y 2014

Por último, Rubén Traverso en “El museo de instrumentos musicales del Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’: el devenir de una sugerencia” se dedica, además de pasar revista a las instancias de creación y derrotero histórico del museo, a relatar – según sus palabras – “cómo la función inicial por la que fueron reunidos estos instrumentos musicales - servir para el desarrollo de investigaciones científicas - se diversificó, pasando su patrimonio a ser utilizado como material de ediciones bibliográficas y discográficas, programas televisivos, notas periodísticas y exhibiciones”. Se describe el surgimiento de dicho museo, al cual se une incuestionablemente la figura de Carlos Vega y el camino institucional recorrido hasta llegar a actualidad, mencionando además los problemas de conservación y restauración de las piezas que conforman la colección – siempre íntimamente ligados a las eternas carencias de espacio físico - y los

esfuerzos realizados por las distintas autoridades a cargo por difundir dicho patrimonio por medio, por ejemplo, de exhibiciones públicas.

Se incluye además una nueva entrega, esta vez correspondiente al año 1838 de “Aportes para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX: *The British Packet and Argentine News*”, con traducciones al castellano realizadas por María Olimpia Sorrentino y Héctor Luis Goyena.

La sección Reseñas comprende los siguientes comentarios críticos: Méndez Marcela: *Orquesta Sinfónica de Entre Ríos 1948-2013. 65º Aniversario. Crónica histórica* (por Romina Dezillio), Colectivo de autores: *Colecciones de Instrumentos Musicales del Museo Nacional de la Música. Catálogo. Tomo I. Instrumentos cubanos* (por Rubén Traverso), Productora general: María Teresa Linares. *Antología de la Música Afrocubana* (por Héctor Luis Goyena) y Bosquet, Diego; García, María Inés, et ál: *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares en Mendoza* (por Guillermo Dellmans).

Se cierra la publicación con las tradicionales noticias del INM, un resumen de los principales datos de los colaboradores del presente volumen y las normas editoriales para la presentación de artículos para el N° 23.

* * *

María Eugenia Romera. Licenciada en Música (orientación Percusión) por la Universidad Nacional de Lanús y Profesora Superior de Instrumento (Percusión), egresada de la Escuela de Bellas Artes “Carlos Morel” de Quilmes, en la cual se desempeña como docente desde 1996. Entre otras actuaciones docentes, en la actualidad también es profesora en la Universidad del Salvador y en la Universidad Nacional de Lanús.

Su desempeño como timbalista y percusionista incluye actuaciones con diversas agrupaciones camarísticas y con las orquestas más importantes del país.

Desde el 2014, y luego de haber sido Coordinadora y Docente Orientadora del Ciclo de Licenciatura en Música de la UNLa, se desempeña como Directora de dicha carrera. Por otra parte, desde el 2007 integra el equipo de docentes del CIEM (Centro de Investigación y Estudios Musicales de dicha Universidad), desde el cual conduce y realiza investigaciones sobre diversos aspectos relacionados con el quehacer musical.

* * *

Dante G. Grela H. *Escritos. Serie música contemporánea. Rosario, Santa Fe, Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario, 2013.*

CARMELO SAIITTA

Los medios de difusión casi siempre promueven a ciertas instituciones, que promueven a ciertos intérpretes, que promueven a ciertos compositores, que promueven ciertas técnicas, que promueven ciertas cosmovisiones no siempre sustentadas por el valor intrínseco de las obras o, para decirlo de otro modo, están motivados por intereses que poco tienen que ver con el valor técnico, artístico o simbólico de dicha obra.

Pero esta grilla, afortunadamente, no siempre es impermeable y éste es uno de esos casos el cual merece ser destacado principalmente por dos motivos: en primer lugar el hecho de que una institución - la Secretaría de Cultura de la Universidad Nacional de Rosario - decida ocuparse de la producción teórica de un compositor en plenitud creativa; y en segundo, la especial relevancia que esta actitud cobra por tratarse del maestro Dante Grela, un exponente cabal de la producción musical nacional.

Ya en los últimos años del siglo XX se señalaba la necesidad de encuadrar ciertas producciones musicales, cierto posicionamiento ideológico, en el marco de lo que se dio en llamar “Regionalismo Crítico”, movimiento que, como resultado de la tan mentada globalización, surgió en la década del ochenta con la finalidad de salvaguardar la producción simbólica de ciertos grupos locales como una forma de identidad. Así, surge en nuestro país un grupo de artistas abocados a poner en evidencia en sus obras aquellos rasgos que, sin desechar ningún adelanto técnico o estético, pusieran en el mismo plano aquellas particularidades locales, aquellos rasgos que caracterizan a la producción musical tanto argentina como latinoamericana.

Este es el caso de Dante Grela quien, ya desde la década del sesenta y sin esperar un marco teórico que le permitiera dar un encuadre a sus ideas compositivas, consciente de un “aquí y ahora”, ha caracterizado sus obras con la convicción que las mismas no pueden ser otra cosa que el reflejo de su yo más profundo, sustentadas por una libertad estilística, una necesidad

de conexión con la época y el lugar, una vinculación con la producción latinoamericana y una preocupación por el tratamiento tímbrico y espacial producto del desarrollo disciplinar del momento histórico a transitar.

Esta impronta trasciende al compositor y a su producción musical para dar lugar al investigador, al docente, al artista consciente de la función social que el arte trae de manera implícita. Así, poco a poco, sus escritos han ido revelando sus preocupaciones, que van mucho más allá que las de un compositor preocupado sólo por sus obras; estos ensayos dejan ver al hombre capaz de asumir una mirada crítica frente a su labor compositiva y a sus diferentes manifestaciones y técnicas, y dan cuenta de su particular punto de vista sobre la enseñanza de la composición, la educación artística en nuestro país, su proyección latinoamericana, la responsabilidad de su difusión, el marco sociocultural de su producción y, en última instancia, su mirada de humanista sobre nuestra cultura actual.

En los ensayos *“El ejercicio de la reflexión teórica en el compositor”*, *“Planteo sintético de los principales aspectos que hacen a mi labor compositiva”*, *“Creación musical y tecnología”*, *“La música electroacústica dentro de mi producción como compositor”*, *“Las obras mixtas en mi trabajo compositivo”*, pone de manifiesto su particular concepción de la técnica y de la tecnología y la necesidad de incursionar en el empleo de los medios electroacústicos.

Grela también se ocupa en estos escritos de los medios “mixtos”; es decir, de la coexistencia de los medios electroacústicos con los medios mecánicos acústicos. En este sentido, su experiencia nos ilustra en temas como la problemática que se genera en la relación de dos concepciones temporales diferentes, tipos de materiales a emplearse, las características de un medio y otro, los posibles intercambios de un campo a otro, de su imprevisibilidad en el momento de componer o de ejecutar una obra, de los problemas espaciales que comportan, etc. Y, desde luego, del valor y la seriedad con que hay que abordar estos medios.

Otro aspecto relevante incluido en esta serie de escritos es el relativo a la problemática actual del compositor, con especial énfasis en el compositor argentino o latinoamericano. Así vemos los artículos *“Creación musical y el compositor en Latinoamérica”*, *“A propósito de las tendencias actuales de la música”*, *“Mi ubicación como compositor argentino frente a las tendencias actuales en la creación musical”*, *“Situación de la música y del compositor contemporáneo en los países latinoamericanos”*, *“Creación musical latinoamericana: difusión y pedagogía”*. Su particular manera de abordar esta problemática lleva a considerar como punto de partida a

nuestra cultura actual, la que se presenta ante la realidad de manera fragmentaria y discontinua, y frente a la cual el compositor forzosamente está obligado a dar cuenta. En este sentido, su análisis nos muestra varias observaciones, tales como: considerar como propia la herencia de la cultura europea y sentir el vacío que produce el aceptar la historia de la música de su cultura sin haber sido ni ser europeo. También se analiza aquí el concepto de “Identidad Cultural”, concepto que deviene de distintas variables: producción cultural de sociedades subdesarrolladas; visión personal del “mundo” en que se vive; identificación e integración del creador con el lugar y el tiempo en que le toca actuar; el contexto, capaz de generar imágenes profundas en su “imaginario simbólico”; la posibilidad de considerar a la nueva música no necesariamente heredera de todo lo acontecido anteriormente. Es decir, no como consecuencia de un solo sistema, ni tampoco, como algunas personas creen, por el hecho de considerar a un sistema, “natural”. En Arte, nada es natural.

También abunda Grela en consideraciones sobre la problemática que introduce la aparición de la Música Concreta, la que termina por abolir la frontera entre “sonido musical” y “ruido”, y sobre los problemas que se derivan de la percepción de las estructuras musicales que dicha técnica conlleva. Lo mismo sucede con los sonidos electrónicos y la problemática que se genera con el rol del intérprete frente a ésta o a la música aleatoria; como de la necesidad de una nueva forma de escucha tan válida como otras.

En los artículos siguientes *“Componer y enseñar composición musical: su interrelación a través de mi experiencia personal”*, *“La composición como oficio”*, *“El problema de la enseñanza de la composición y la formación del compositor”*, *“Reflexiones sobre la enseñanza de la composición”*, *“Pedagogía de la composición: la interrelación objetividad-subjetividad a través del planteo metodológico”* el maestro Grela se ocupa de los múltiples problemas que la enseñanza de la composición presenta hoy día en general, y particularmente en nuestro país.

Y es aquí donde vemos su preocupación y el proceso seguido en tantos años de enseñanza de esta disciplina, como también sus particulares aportes. Así advertimos como, partiendo de la enseñanza de las técnicas tradicionales por un lado, y por otro de las contemporáneas, logra fundirlas luego por un proceso de análisis en lo que dio en llamar los “Principios Organizativos Generales”. Es decir, en la necesidad de poner los parámetros más característicos de la composición en un marco general, con una metodología que incluye: *independencia de la reproducción de*

modelos, amplitud de criterios, flexibilidad y, al mismo tiempo, el rigor necesario para la adquisición del oficio del compositor..

El lector encontrará en estas páginas ideas, conceptos, enseñanzas. Pero, por sobre todas las cosas, encontrará la pasión puesta en juego por una persona que abrazó el difícil arte de la música: el maestro Dante Grela quien, en la Introducción, anuncia que se encuentra preparando “otro volumen conteniendo trabajos que en su mayoría se ocupan de temas relativos al análisis musical”, el cual con toda certeza será tan bien recibido como el presente.

* * *

Carmelo Saitta. Compositor argentino, nacido el 23 de enero de 1944 en Stromboli, Sicilia (Italia). Egresado del Conservatorio Municipal “Manuel de Falla” en la especialidad de Percusión, sus obras se han ejecutado tanto en nuestro país, como en el exterior: Uruguay, Canadá, Estados Unidos, Francia, Italia, Dinamarca, Colombia, España, México, entre otros.

Desde 1973 ha llevado a cabo una intensa labor como instrumentista y director de conjuntos de cámara, participando en innumerables conciertos organizados por diferentes instituciones relacionadas con la música contemporánea. Paralelamente a su labor artística, acredita una intensa labor docente en diferentes institutos de enseñanza del país y del exterior, y ha dictado numerosos cursos, charlas y conferencias sobre temas de su especialidad.

En la actualidad, desarrolla su actividad académica en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes con el cargo de Profesor Titular de Composición, el Departamento de Imagen y Sonido de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Buenos Aires con el cargo de Profesor Titular de Elaboración de Bandas Sonoras., en el Área Transdepartamental de Artes Multimediales del Instituto Universitario Nacional de las Artes con el cargo de Profesor Titular de Audiovisión I, II y es Director del Área Transdepartamental de Artes Multimediales (U.N.A).

* * *

Lauro Ayestarán. Textos breves. (Compilación y prólogo Coriún Aharonián). Colección de Clásicos Uruguayos. Montevideo, Biblioteca Artigas, 2014.

LUCÍA ZICOS

La Colección de Clásicos Uruguayos reúne más de un centenar de volúmenes dedicados a difundir diversos aspectos de la cultura, historia y política de dicha nación. En ellos se pueden encontrar entre otros, estudios históricos, estéticos, geográficos, como así también selectas obras literarias que nos dan un completo panorama de la riqueza vernácula y constitución del acervo cultural de la república hermana.

Los *Textos Breves* de Lauro Ayestarán llegan para completar este espectro presentando una rica y variada recopilación que ejemplifica los diferentes formatos abordados por el autor: el ensayo, la ponencia académica, la crítica y el texto de divulgación.

El volumen se abre con un sustancioso prólogo de Coriún Aharonián, quien nos instruye sobre la figura e importancia de Lauro Ayestarán en el panorama de la investigación musical rioplatense. Casi como si la persona de Ayestarán pudiera presentarse a través de su obra, Aharonián entrelaza contenidos de sus propios escritos para resaltar los aspectos más sobresalientes de su maestro y mentor sintetizando y presentando de este modo cada uno de los textos.

Asimismo podemos encontrar una organizada biografía y una minuciosa exposición de los criterios editoriales utilizados al momento de confrontar diferentes fuentes y de homogeneizar normas gráficas, castellanización de vocablos, normas de puntuación y acentuación.

La vocación docente de Ayestarán se vislumbra desde el comienzo. En “El pulso musical del Uruguay” y con ocasión de su columna crítica en el semanario *Marcha*, fija las bases sobre las cuales considera que debe asentarse la cultura musical de su pueblo: la creación, la interpretación y la crítica. Como buen investigador no sólo insta sino también provee. En “Bibliografía musical del Uruguay. Introducción” plantea la necesidad de

salvar los testimonios de los ciclos culturales, así como también presenta un *racconto* bibliográfico de libros y revistas del Uruguay.

Haciendo gala de un interés multifacético, también se refiere a la situación de los compositores. Las fronteras entre lo folclórico, lo nacional y lo europeo han sido tema de largas especulaciones y posturas encontradas. De una manera comprometida con la situación pero conectándose, analizando y entendiendo el pasado como germen del ahora pretende echar un poco de claridad sobre este tema. Reflexiona sobre todo ello en “A propósito del nacionalismo musical” mientras que en “Evolución del pensamiento musical uruguayo” pretende trazar las coordenadas universales donde se van a ubicar los mensajes de cada creador a través de una historia musical desde la fundación de las principales ciudades hasta mediados del siglo pasado.

1830 fue para la República Oriental un año transicional. El alejamiento del academismo colonial post-clásico y los albores del concepto romántico conviven en él junto con el logro de una estabilización política. La constitución de la temporada musical en este año es asimismo parte de este corpus. Pero su compromiso no es sólo teórico ni especulativo. La inserción de las producciones musicales vernáculas en las audiciones públicas es el tema principal en “Ante un grave problema del compositor uruguayo”.

En “Mi voto” y “El Rey David de Arturo Honegger” demuestra su ecuanimidad y calidad analítica, realizando un examen muy detallado de las obras ganadoras del *Concurso latinoamericano de Música de Cámara* en el primer caso; y la comparación entre los recursos compositivos de Honegger y los utilizados por Stravinsky en su *Sinfonía de los Salmos* en el segundo.

Asimismo su medida crítica se ve plasmada en los artículos referentes a la presentación en Montevideo de la Séptima sinfonía de Shostakóvich bajo la batuta de Juan José Castro en 1946, como así también en su justo homenaje a la figura de Arturo Toscanini, resaltando sus virtudes interpretativas, como la claridad de lectura, fraseo, concepción estilística, recorte de planos instrumentales, y recordando también su visita al Auditorio del Sodre con la orquesta de la NBC de Nueva York en 1940.

Una historia musical se hila también en el relato que desarrolla en varios artículos centrados en las figuras de Alfonso Broqua, Carlos Guicci, Jaurés Lamarque Pons, el Grupo Renovación, Nibya Mariño Bellini y la figura de Carlos Gardel.

Asimismo, el nacimiento del cine sonoro y la consecuente incorporación de música en las películas abren un nuevo frente de reflexión. ¿Cuál es la función de la música en este género? ¿Es un simple acompañamiento de

fondo? ¿Puede y debe ocupar el lugar de los efectos sonoros? ¿Cuál ha sido el concepto de musicalización que edificaron los europeos? ¿Qué plantearon al respecto las industrias estadounidenses como Disney? Estos son algunos interrogantes que se presentan como ejes agrupados en varios de sus textos.

Hacia el final del libro nuevamente vuelve la mirada a lo propio. El folclore es ahora el centro de atención. “Esquema de nuestra realidad folclórica”, “Temas bíblicos en el folclore uruguayo” y “Un prejuicio en los dominios del folclore: lo telúrico” dan paso a “El tamboril afrouruguayo” donde presenta una nutrida descripción del instrumento, construcción, decoración y afinación; la organización de los conjuntos; áreas de extensión y un compilado de ritmos. Esta información se completa con el estudio “La conversación de tamboriles”.

Poniendo en evidencia que los aportes al conocimiento realizados por Lauro Ayestarán no sólo se dan en el campo de lo específicamente musical, Aharonián incluye tres textos que respaldan la profunda diversidad de sus intereses. El primero, es un relato nostálgico y especulativo sobre el nombre de “Los bueyes” que tiran la carreta de Eulalio Larrosa por las calles de Maldonado. “El último libro de Horacio Quiroga” es un escueto comentario acerca de los cuentos que Quiroga publica en su libro “Más allá”. Y por último, “Prólogo a los Versos Criollos de Elías Regules” es el generoso aporte de Ayestarán a la temática gauchesca que Regules despliega en su libro.

En síntesis, los veintinueve artículos aquí reunidos resultarán de gran utilidad para aquellos interesados en la historia, evolución y práctica de la música uruguaya.

* * *

Lucía Zicos. Es Licenciada en Dirección Orquestal y Coral por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA) donde actualmente se desempeña como docente. En esta misma institución se encuentra desarrollando asimismo su tesis doctoral en la especialidad "Musicología".

En el campo de la dirección musical se presenta habitualmente al frente de diversos organismos tanto en las principales ciudades de nuestro país como en el exterior. Se destaca por su solvencia para abordar diversos géneros y para liderar desde grandes proyectos musicales hasta pequeños ensambles. Ha adquirido una gran experiencia en el campo de la ópera. Desde 2015 forma parte del equipo de investigadores del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".

* * *

SECCIÓN
NOTICIAS DEL INSTITUTO

NOTICIAS DEL IIMCV

1.- Actividades generales de la Dirección y miembros del IIMCV

- ✓ Organización y co-organización de Jornadas, Conferencias, etc.
- ✓ Edición de las publicaciones del IIMCV.
- ✓ Recepción de donaciones y catalogación de materiales de archivo.
- ✓ Digitalización de materiales documentales del Instituto.
- ✓ Atención de consultas de investigadores, docentes y estudiantes.
- ✓ Puesta en marcha del proyecto descrito en 2.1; control y realización de tareas varias relacionadas con el mismo.

2.- Principales proyectos de investigación

2.1.- Digitalización y difusión de los Archivos Musicales del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

El Proyecto se orienta a la organización, difusión y distribución, a través de medios tecnológicos, de documentos producidos a partir de la investigación musicológica en la Argentina, en el área de la música folklórica, las músicas populares urbanas y la música académica, como así también partituras y grabaciones de dominio público de compositores latinoamericanos. A través de estas acciones se pretende facilitar la tarea de investigadores dedicados al estudio de la producción musical

latinoamericana -y particularmente de la música argentina- y fomentar actividades de intercambio con otras universidades y centros de investigación del país y del exterior.

Integrantes: Dr. Pablo Cetta (Dirección); Lic. Nilda Vineis (Responsable del Fondo de Música Académica Argentina); Lic. Diego Albertón (Co-responsable del Fondo de Música Académica Argentina); Lic. Héctor Goyena (Responsable Fondo de Música Popular, Folklórica y Étnica); Lic. Graciaela Restelli (Co-responsable Fondo de Música Popular, Folklórica y Étnica); Dr. Julián Mosca (Responsable del Fondo de Música Colonial Americana); Mag. Nancy Sánchez (Colaboradora Fondo “Carlos Vega”); Lic. Sebastián Hildbrand (Colaborador Fondo “Carlos Vega”). El Proyecto cuenta, además, con especialistas en Programación, Diseño de la Información, Diseño Gráfico y pasantes rentados para la realización de las digitalizaciones.

Duración del proyecto: dos años, a partir del 7 de octubre de 2015.

El Proyecto se financia con fondos obtenidos a través del Programa de Mecenazgo del G.C.B.A. (Proyecto N° 3373-RPC-2015).

2.2.- Revisión del catálogo y creación de un sistema de consulta *on-line* de la Biblioteca de Investigación del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.

La Biblioteca de Investigación del IIMCV cuenta actualmente con más de 6.000 volúmenes. A través de este Proyecto se realiza la revisión y generación de nuevos campos de información del catálogo, y su puesta en línea para la consulta a través de Internet. Actualmente, se gestiona el dominio y hosting definitivos que alojarán la mencionada base.

Integrantes: Lic. Nilda Vineis (Responsable de la catalogación); Lic. Lucía Zicos (Responsable de la catalogación); Dr. Pablo Cetta (Programación HTML, CSS3 Bootstrap, PHP, MySQL, Smarter)

2.3.- Estudio analítico de las colecciones de música de compositores argentinos que integran el Fondo de Música Académica del IIMCV
Estudio y relevamiento de la obra de compositores argentinos que posee el Instituto, y que aún no han sido estudiadas en profundidad. Durante 2015 se analiza parte de la producción de Eduardo Grau, con el fin de publicar un adecuado ordenamiento de la misma, y realizar un estudio crítico-musicológico de las partituras y textos que la conforman. . Como cierre de una primera etapa se publica el artículo “La obra para piano/dos pianos y

orquesta de Eduardo Grau. Una aproximación”, de Nilda Vineis y Pablo Cetta, en la Revista del Instituto N° 29.

Integrantes: Dr. Pablo Cetta; Lic. Nilda Vineis

2.4.- Las tradiciones interpretativas sobre “Il Trovatore” de Verdi

Investigación en torno “Il Trovatore”, de Giuseppe Verdi, particularmente relacionada con el discurso topográfico de ese autor, y como parte de la Tesis de Doctorado de la Lic. Lucía Zicos. Con Proyección de resultados en la cátedra Historia y Análisis de la Música VII.

Integrante: Lic. Lucía Zicos

2.5 - Edición performática de los Villancicos de Todos los Santos y su dirección musical y ejecución.

Finalización de los estudios e investigaciones que conciernen al rescate del repertorio musical de los siglos XVII y XVIII, en esta ocasión referido a los manuscritos obrantes en la Catedral de Lima, Perú.

Integrante: Mag. Sergio Pelacani

3.- Publicaciones 2015

3.1 – Vega, Carlos. *Estudio para los orígenes del tango argentino*. Segunda Edición. Coriún Aharonian (editor). Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales – UCA. 2015.

3.2 – Fernández Calvo, Diana; Mosca, Julián. *La música teatral religiosa en el Virreinato del Perú durante los siglos XVII y XVIII*. Archivo Arzobispal de Lima. Serie Publicaciones Internacionales N° 11. Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales – UCA. 2015.

3.3 – Fernández Calvo, Diana. *Textos musicales en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco durante los siglos XVII y XVIII*. Contexto histórico y transcripciones. Serie Publicaciones Internacionales N° 8. Segunda Edición. Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales – UCA. 2015.

3.4 – Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Año XXIX, Número 29. Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales – UCA. 2015.

3.5 - Primer Encuentro Internacional de Música Religiosa, Litúrgica y Dramática de la Real Audiencia de Quito y del Virreinato del Perú (Cuenca, Ecuador, 2013) y Festival Internacional de Música Virreinal – Siglos XVII y XVIII (Buenos Aires, Argentina, 2014). Dos CDs conteniendo las grabaciones realizadas durante ambos eventos. Buenos Aires. Facultad de Artes y Ciencias Musicales – UCA. 2015.

4.- Jornadas y festivales internacionales

XII Semana de la Música y la Musicología

En continuidad con las jornadas que anualmente realiza el IIMCV, se llevó a cabo la “Duodécima Semana de la Música y la Musicología”, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación (subsidio FONCYT 2015-009), cuya convocatoria en el año 2015 fue hecha bajo el título *Música actual y tecnologías aplicadas*. Las mismas, que debieron haberse desarrollado los días 28, 29 y 30 de septiembre, tuvieron que ser reprogramadas debido al fallecimiento de la Dra. Diana Fernández Calvo, al momento Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA).

La coordinación general estuvo a cargo del Dr. Pablo Cetta (Director del IIMCV-UCA) e integraron la comisión organizadora junto con el Dr. Cetta, el Dr. Julián Mosca y la Lic. Nilda Vineis, ambos miembros del IIMCV. El comité científico estuvo integrado por el Dr. Pablo Cetta, el Dr. Oscar Pablo Di Liscia, la Dra. Diana Fernández Calvo, el Dr. Antonio Formaro, el Mtro. Francisco Kröpfl y el Dr. Juan Ortiz de Zárate.

Programa

Miércoles 28. Sala Alberto Ginastera (FACM – UCA)

14.30 a 15 – Panel de apertura: Dra. Diana Fernández Calvo (UCA- ANBA - Decana Facultad de Artes y Ciencias Musicales), Dr. Pablo Cetta (UCA - Director del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”).

15 a 16- Conferencia inaugural. Mtro. Francisco Kröpfl: Un enfoque en la organización de la sintaxis.

16 a 17- Mesa 1 de comunicaciones. Expositor: Dr. Pablo Di Liscia (UNQ): Síntesis Espacial de Sonido con datos espectrales en el entorno Pure Data.

17 a 18 – Mesa 2 de comunicaciones. Expositor: Dr. Fabio Fuentes Hernández (Universidad de Caldas, Colombia): La música del pueblo Wiwa: trabajo de campo y aplicaciones en la composición de música contemporánea.

18 – Mesa 3 de comunicaciones. Expositora: Lic. María Teresa Luengo (UCA): De la grafía tradicional a la analógica. Un relato de experiencia. Con ejecución en vivo de obras de la compositora a cargo de Agustina Cárdenas y Marysol Fernández de Ares (flautas); Laureano Messina (violín); María José Jorge (violoncello); Gonzalo Braz (clarinete bajo); Esteban Gavilanes (piano); Dirección: Patricio Mátteri.

Jueves 29. Sala Alberto Ginastera (FACM – UCA)

14.30 a 15 - Mesa 4 de comunicaciones. Expositor: Lic. Fabián Sguiglia (UNQ): Apuntes sobre la construcción de ‘Huerta Hipermedial’.

15 a 16 – Conferencia. Mtro. Carmelo Saitta: Estructuras secuenciales no temperadas

16 a 17 - Panel 1. Mtro. Claudio Alsuyet y Mtro. Daniel Bozzani. Coordinación: Dr. Pablo Di Liscia: La interpretación de la música contemporánea.

17 a 18 – Mesa 5 de comunicaciones. Expositoras: Lic. Sandra E. González (UNQ): Espacialidad y transformación del sonido. Dra. Guadalupe Lucero (UBA): La interpretación deleuziana del tiempo musical. De Boulez a Stockhausen.

18 – Concierto de música instrumental. Ensemble Voxes Contemporánea. Obras de Franchisena, Lambertini, Rapp, Carter y Fedele.

Viernes 30. Sala Alberto Ginastera (FACM - UCA)

14.30 a 15.30 - Panel 2. Mtro. Gabriel Valverde, Mtro. Santiago Santero y Mtro. Martin Bauer.

Coordinación Dr. Pablo Cetta: Enseñanza y performance.

15.30 a 16.30 - Mesa 6 de comunicaciones

Expositores: Lic. Mariana Rosas (UNA): El proceso compositivo de Steve Reich analizado en relación a diferentes teorías sobre la creatividad. Lic. Damián Anache (CONICET_UNQ): Aplicaciones informáticas en la ejecución de una composición algorítmica: precisiones sobre la realización de ‘Captura del único camino’.

16.30 a 17 – Mesa 7 de comunicaciones. Expositor: Daniel Shachter (UNLa): Composición interactiva en un entorno de aleatoriedad controlada.

Propuesta formal y una experiencia particular relativa a su puesta en práctica.

17 a 18 – Conferencia de cierre Dr. Pablo Di Liscia (UNQ): Arte sonoro, música y tecnología: enfoques actuales de la formación de posgrado.

18 – Concierto de música electroacústica y mixto, con imágenes. Obras de Schachter, Minsburg, Saitta, Di Liscia y Cetta.

5) Otras actuaciones académicas

- Adecuación de las normas editoriales de la Revista del Instituto. A partir del Nro. 29, la Revista del Instituto reúne las condiciones necesarias para lograr su indexación en los repositorios internacionales.
- Incorporación de la Revista del Instituto en RILM (Repertoire International de Littérature Musicale), que incluye resúmenes e índices de literatura musical relevante de todo el mundo.
- Suscripción de un acuerdo entre el IIMCV y RILM para la publicación en línea de los números 23 al 29 de la Revista del Instituto. La consulta de las publicaciones es arancelada a través de una cuota anual, y devengaría un monto proporcional a acreditarse en una cuenta bancaria de la Universidad.

* * *

SECCIÓN
CONVOCATORIA

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA N° 31 DEL IIMCV (UCA)

El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ de la Universidad Católica Argentina convoca a presentar trabajos de investigación para ser publicados en el próximo número 30 de su Revista.

Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales; podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología y se recibirán hasta el 14 de diciembre de 2015, serán sometidos a la valoración previa del Comité de Redacción y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica.

La evaluación de los artículos estará a cargo de dos evaluadores (uno de los cuales deberá ser externo). En caso de empate, se deberá recurrir a otro evaluador externo.

El resultado del referato será comunicado a los autores dentro de los cuatro meses siguientes al cierre de recepción de los artículos. El Instituto comunicará el resultado de la evaluación vía e-mail. Los autores acusarán recibo de la evaluación informada.

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.

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.

. Se recibirá un solo artículo por cada interesado.

Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión hasta de 50 (cincuenta) páginas (incluyendo bibliografía, notas al pie, mapas, ejemplos musicales, fotos, tablas, etc). Se deberá incluir la traducción al inglés del título, 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.

Los autores de los artículos que sean publicados en el número de la Revista 30 -en formato papel- autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también en otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Normas de presentación:

1- Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), El texto en hoja tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, a 1,5 de interlineado. 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 palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.

4- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en cursiva.

5- Para las referencias *op. cit* se deberá utilizar cursiva y minúscula.

6- Las referencias bibliográficas irán en el texto, con el apellido del autor y el año de la edición y página/s, o apellido del autor, año de la edición y página/s todo entre paréntesis, a continuación de una cita textual.

7- Las citas bibliográficas, si no exceden de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre dobles comillas. Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.

8- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como sobreíndice, sin paréntesis.

9.- La bibliografía se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo los siguientes criterios de cita de libro, artículo de revista y de artículo publicado en Internet que se proporcionan a modo de ejemplo:

RATNER, Leonard G.

1980 *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

SANCHIS, Rogelio

1976 "Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy". *I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 521-532.

KAUFMAN, Scott Barry

2010 "What's The Size Of The Mozart Effect? The Jury Is In. How strong is the Mozart Effect?". *Beautiful Minds*, 25 de abril. Fecha de último acceso: 19-07-11. Versión electrónica disponible en:
<http://www.psychologytoday.com/blog/beautiful-minds/201004/whats-the-size-the-mozart-effect-the-jury-is-in>

10- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc), deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo y adjuntadas al mail en formato de imagen TIFF, con una resolución de 300 dpi y debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes enumerados en el texto original. En el caso de contar con muchas imágenes se podrán remitir en CDs, DVDs o podrán ser subidos a sitios de almacenamiento y descarga de datos.

11- No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas de presentación de esta convocatoria.

12- Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.

13 - La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

El envío puede ser realizado vía mail a:

nildavineis@yahoo.com.ar

O en un CD vía correo postal o personalmente a:

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”,
Edificio San Alberto Magno (subsuelo),
Alicia Moreau de Justo 1500,
Facultad de Artes y Ciencias Musicales

* * *