

2

MÚSICA
e
INVESTIGACIÓN

Revista
del
INSTITUTO
NACIONAL
DE
MUSICOLOGÍA
"CARLOS VEGA"

1998

Fe de erratas

Pág. 13 dice Kultrum, leer CULTRUN

Págs. 158-159 dice 1971, Paz, Juan Carlos,
leer Paz, Juan Carlos

1971

la misma corrección en todos los casos
subsiguientes, hasta el final

La dirección no se responsabiliza de las ideas expuestas por los autores.

Música e Investigación

del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Diseño de Tapa: Noemi Balboa

ISSN N°: 0329-224-X

Registro de la propiedad intelectual: en trámite.

Disposiciones generales para los colaboradores:

1. Trabajos inéditos.
2. En español.
3. No más de 30 páginas + caracteres.
4. Una copia impresa y un diskette en Microsot Word 6.0 versión PC compatible IBM. Los ejemplos musicales deben enviarse por separado, en Encore 4.0 o Finale 3.5/3.7, con indicación en el texto (no en el diskette) de la ubicación de los mismos. Se podrán enviar un número limitado de fotos y/o grabados, de los que también deberá indicarse su ubicación en el texto.
5. Breve reseña biográfica.

Las colaboraciones se envían a:

Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

México 564 (1097) - Buenos Aires - Argentina.

TelFax: (54) 1 361-6520 / 6013

e-mail: secult@invega.rffdc.edu.ar

Revista

Música e Investigación

del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

Director

Waldemar Axel Roldán

Comité Editorial

Aretz, Isabel (*Universidad Católica Argentina, CONAC, Venezuela*)

Burucúa, José Emilia (*Universidad de Buenos Aires*)

Garmendia, Emma (*Universidad Católica de Washington, USA*)

Klimovski, Gregorio (*Universidad de Buenos Aires*)

Lambertini, Marta (*Universidad Católica Argentina*)

Stevenson, Robert (*UCLA, Universidad de California, USA*)

Suárez Urtubey, Pala (*Universidad Católica Argentina*)

Weinberg, Gregoria (*Universidad de Buenos Aires*)

Editores

Waldemar Axel Roldán y María Teresa Melfi

Servicios del Instituto Nacional de Musicología

Biblioteca especializada.

Horario de atención: Lunes a Viernes de 10:00 a 18:00 hs.

Archivos.

Los archivos sonoros y de manuscritos podrán ser consultados sólo por investigadores en el horario de 11:00 a 16:00 hs. de lunes a viernes.

Presidente de la Nación
Dr. Carlos Saúl Menem

Secretaria de Cultura
Dra. Beatriz Krauthamer de Gutiérrez Walker

Subsecretario de Cultura
Sr. Enrique Llopis

Directora Nacional de Patrimonio Cultural
Lic. Magdalena Faillace

Director del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Lic. Waldemar Axel Roldán

Indice

Pág.

Nota preliminar

Waldemar Axel Roldán 7

Informatización del patrimonio musical del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"

María Teresa Melfi y Oscar Olmello 11

Vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino

Fernando Fuenzalida 21

Das respuestas al proyecto jesuítico: música y rituales de los chiquitano de Bolivia y de los mbyá de la Argentina

Irma Ruiz 79

¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?

Leonardo J. Waisman 99

El Matrero de Felipe Boero

Esteban Sacchi 109

La cifra en el canto del payador

Ercilia Moreno Chá 161

"Des pas sur la neige" de Debussy

Fermina Casanova 187

Sonata para piano 1997. Homenaje a Alberto Ginastera

Alberto Devoto 201

Mantram V

Eduardo Tejeda 215

Pathfinder

Marta Lambertini 225

Nota preliminar

Cuando dimos a publicidad el primer número de *Música e Investigación* dijimos que los estudios de la música en la Argentina ocuparían un lugar destacado entre los objetivos que nos habíamos propuesto. Que lo haríamos por convicción y no por estar en gracia con nuestra tierra natal.

En nuestra invitación-convocatoria manifestamos que invitábamos a musicólogos, especialistas y compositores que quisieran ofrecer sus aportes, a hacernos llegar sus colaboraciones.

En este segundo número contamos con estudiosos de merecido prestigio que han escuchado nuestro llamado y a quienes agradecemos sinceramente su participación. Son ellos Ercilia Moreno Cha e Irma Ruiz, etnomusicólogas y ex-directoras del Instituto, y Leonardo Weisman, musicólogo cordobés, vicepresidente de la Asociación Argentina de Musicología.

Es por demás meritoria la colaboración de María Teresa Melfi y Oscar Olmello, destacados y valiosos investigadores del Instituto, quienes, en el artículo que les pertenece nos ofrecen un panorama de la tarea que se lleva a cabo en el organismo para lograr la informatización de las diferentes áreas de investigación del mismo: música tradicional, aborígen, académica y popular urbana; de la misma manera se están procesando en nuestra base de datos los trabajos que se cumplen en el área organológica, en biblioteca, fonoteca, y en los archivos que fueron de Carlos Vega y en los que lo sucedieron.

La compositora Fermina Casanova continúa con sus excelentes análisis pormenorizados y exhaustivos de los *Préludes*, de Debussy, destinado particularmente a los alumnos de composición.

Los trabajos de Fernando Fuenzalida y Esteban Sacchi pertenecen a dos jóvenes investigadores a quienes auspiciamos un futuro promisorio en sus respectivas carreras al tiempo que les agradecemos y ponderamos sin retaceos, sus colaboraciones.

Este segundo número además, tiene una característica peculiar. Iniciamos con él la edición de composiciones de autores argentinos. Si el Instituto Nacional de Musicología es el organismo que debe albergar la información musical que permita la preservación, conocimiento y difusión de una parte tan importante de nuestro patrimonio cultural, de ninguna manera puede descuidar la producción actual de nuestros creadores. Marta Lambertini, Eduardo Tejeda y Alberto Devoto, han iniciado ésta etapa y nos resulta por demás reconfortante contar con obras de tan distinguidos músicos. Es por todos sabido, que las posibilidades que se les brinda a nuestros compositores en este sentido, son pocas. Por ese motivo —aún cuando podríamos pecar de soberbios— hemos decidido publicar dos o tres obras en cada nuevo número de *Música e Investigación*. Y no dudamos que de ellas deberá surgir muy pronto un nuevo aspecto para la investigación musicológica, con lo que se cerraría un círculo no poco ambicioso porque la musicología histórica no estudia solamente las “cosas viejas” de la música. También participa del quehacer contemporáneo.

Deseo que este mensaje llegue a todos los compositores y que sin exclusiones de ninguna índole podamos conformar un acervo documental que totalice las realizaciones en el marco de la investigación y de la creación.

Waldemar Axel Roldán

Informatización del patrimonio musical del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

María Teresa Melfi

Oscar Ohriello

El acceso a la información contenida en los archivos del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” se verá facilitado a corto plazo con la implementación de la base de datos computarizados y el ingreso a la misma de los documentos musicales –escritos, sonoros y visuales– que conforman el acervo musical de la institución.

En esta oportunidad nos referiremos en primer término al *Fondo Documental de la Música Académica Argentina*, instituido por el director Lic. Waldemar Axel Roldán cuyas actividades se iniciaron en 1997. Seguidamente expondremos los lineamientos de la estructura de la base de datos con ejemplificación de algunos documentos ingresados hasta la fecha.¹

Fondo documental de la música académica argentina

Antecedentes

En julio de 1986 se inician en el Instituto Nacional de Musicología las primeras acciones conducentes a la creación del *Archivo Nacional de Música* en base a un proyecto presentado por la profesora Raquel Casinelli de Arias a la Secretaría de Cultura, por intermedio de la Dirección Nacional de Música, en el cual se planteaban los siguientes objetivos: a) recuperación y preservación del patrimonio musical argentino; b) valorización del ejercicio profesional del compositor y del musicólogo; c) inserción efectiva del ejercicio profesional de los mismos en el ámbito cultural argentino; y d) integración de la sociedad argentina con los más altos valores culturales que le son propios.²

¹ Para más detalles sobre los archivos de la institución, ver Graciela Beatriz Restelli, 1997. El Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, *Música e Investigación*, 1, (1): 131-141. Buenos Aires, Revista del Instituto Nacional de Musicología.

² Raquel Casinelli de Arias, comunicación del proyecto iniciado para la creación del Archivo Nacional de Música. *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires, 17-20 sept. 1986, pp. 55-57

Las tareas iniciales se centraron en la compilación de datos y materiales para la preparación de la nómina de compositores vivos y fallecidos —alrededor de 1.000 desde la época colonial hasta nuestros días—, la elaboración de catálogos de obras de cada compositor, el acopio de partituras, discografía y documentación referencial, con miras a la recuperación y preservación del patrimonio musical argentino y para el fácil acceso a la información, consulta y difusión en el ámbito nacional e internacional.

A fines de 1989 se interrumpió la labor de la Prof. Arias y la del grupo de musicólogos que cumplían las tareas en el Archivo de la Música Argentina al no hacerse efectiva la renovación de los contratos pertinentes.

Entre 1990 y fines de 1996, el profesor Roberto Britos llevó a cabo la tarea de inventario de las colecciones pertenecientes a los compositores Alberto Williams, Pascual de Rogatis, Arturo Luzzatti, Pascual Grisolia, Esteban Eitler, Juan Strigelli y Santiago Lichius, que ingresaron al Instituto Nacional de Musicología por donación de los herederos o derecho-habientes de los compositores mencionados.

Situación actual

La formación de repositorios documentales de carácter nacional permite fomentar el conocimiento y preservación de las fuentes básicas para la reconstrucción histórica y/o la evaluación sincrónica del acontecer musical. Esta premisa guía las acciones del *Fondo Documental de la Música Académica Argentina* desde agosto de 1997, fecha en que por iniciativa del director del INM Lic. Waldemar Axel Roldán, se reinicia la recuperación, preservación, actualización y acrecentamiento de datos y materiales referidos a compositores y obras de música académica argentina.

Las tareas cumplidas hasta la fecha se resumen en:

1. Revisión, control y actualización del *archivo de catálogos* de obras de compositores argentinos. A tales efectos les fue enviada a los compositores para la puesta al día de los catálogos, y respondieron satisfactoriamente: Claudio Guidi-Drei, Silvano Picchi, Marcelo Koc, Juan Carlos Delli Quadri, Ciril Kren, Eduardo Múscari, Werner Wagner, Eduardo Wilde, Jorge Kumok, Rodolfo Alchourron, Raúl Rivero y Rolando Mañanes.

La Prof. Raquel C. de Arias colaboró con la actualización de los catálogos de Hilda Dianda, Nelly Moretto, Marta Lambertini, María Teresa Luengo, Irma Urteaga y Luis Arias; La Lic. Olga Zaffore con los catálogos de Jorge Tsílicas y Julián Bautista.

2. *Asociaciones de compositores.*

A requerimiento del *Fondo documental* actualizaron la lista de asociados:

- a) por Compositores Unidos de la Argentina (CUDA), Hipólito Gutiérrez;
- b) por la Asociación Argentina de Compositores (ex Sociedad nacional de Música), Irma Urteaga
- c) por Kultrum (Compositores Asociados), Rolando Alvaro Mañanes
- d) Ars Contemporánea, Raúl Rivero

3. *Archivo de partituras impresas*

El número de partituras impresas de obras de compositores argentinos asciende a 925 y corresponden a 152 autores.

4. *Archivo de grabaciones*

Cuenta hasta la fecha con 781 registros de música académica argentina grabados en los siguientes formatos: discos; 78 rpm, 33 rpm; casetes y CD.

El Fondo Documental se propone sistematizar la información para proporcionar a los usuarios toda la información existente por diversas vías, razón por la cual adelantamos el desarrollo de un programa de catalogación integral y automatización de los acervos que permitirán ofrecer un servicio eficiente de consulta de documentos a investigadores, docentes y público en general, con el fin de apoyar y agilizar las investigaciones y el conocimiento sobre los distintos y variados aspectos de la música académica argentina.

Base de datos

Entre los objetivos del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", la catalogación e informatización de sus archivos resulta insoslayable. La accesibilidad de los datos que estos encierran debe estar asegurada y para ello es necesario el ingreso de la información pertinente en una base de datos. La elección del sistema que cumpla ese papel era particularmente trascendente, pues debía permitir el rápido acceso y recuperación, admitir el trabajo en red (es decir el manejo de la información desde distintas máquinas) asegurando además, una eventual migración a otro sistema sin merma en la integridad de los datos.

A la luz de aquellos requerimientos el sistema elegido fue el Micro Isis, sistema *freeware* (de distribución gratuita) desarrollado por la UNESCO. Adicionalmente tal

sistema ofrece otras ventajas: operación en máquinas muy elementales (puede ejecutarse, como lo hemos comprobado, hasta en una XT con veinte *megabytes* de disco rígido y quinientos doce *kilobytes* de RAM), adaptabilidad a Internet a través de un utilitario (WWW Isis) y la posibilidad de ser usado como motor de datos en aplicaciones escritas en los principales lenguajes de programación visual como Delphi, Visual BASIC, Borland C ++, Pascal, etc., gracias a una librería: Isis. DLL, desarrollada como el WWW Isis por BIREME (Biblioteca de Recursos Médicos de Brasil). Su sistema de exploración está basado en la generación de un cuerpo suplementario de palabras llamado diccionario o archivo invertido, en el cual el sistema escribe, conforme a instrucciones del operador, todos los términos significativos de la base de datos, con la información correspondiente al registro y campo de donde fueron extraídos. De esta manera cuando el usuario inicia una búsqueda, ésta se realiza en tal archivo y no en toda la base, lo que redundará en un ahorro significativo de tiempo. Por último posee una versión para Windows todavía en etapa de evaluación, aunque absolutamente operable como lo está demostrando en el INM, que ofrece todas las ventajas del entorno visual bajo Windows y el uso de dispositivos y procedimientos que facilitan su operación, tales como el *mouse*, el portapapeles, ampliando además facilidades ya presentes en la versión 3.07 (para DOS).

Una vez resuelta esa disyuntiva aparecía la dificultad de volcar los datos existentes, para poder luego efectuar los nuevos ingresos. Existían diversas bases de datos:

a) Aproximadamente seismil registros correspondientes a: donaciones de material original de música académica argentina (Pascual de Rogatis, Pascual Grisolia, Arturo Luzzatti, Josué Teófilo Wilkes, Arturo Beruti, etc.) , la biblioteca de Alberto Williams, partituras y libros editados por el INM y por la EAM (Editorial Argentina de Música), etc. ingresados a través de dBase III.

b) Veintidós mil registros de fonoteca de música popular, por medio de Fox Pro.

c) Setecientos registros de fonoteca de música académica argentina en dBase III y Microsoft Access.

d) Quinientos registros del museo de instrumentos, en Microsoft Access.

e) Mil doscientos registros del archivo sonoro, visual y de viajes de investigación que iniciara Carlos Vega en 1931 y que continuaron distintos investigadores hasta la fecha, en Microsoft Access.

f) Mil setecientos registros de fonoteca ya ingresados con Micro Isis.

Para efectuar ese trabajo y el posterior de nuevos ingresos de datos, había que definir la base, es decir determinar los campos que irían a albergar la información. Era ésta otra decisión particularmente crítica ya que parecía necesario asegurar el acceso fluido, tanto en la sede del INM, cuanto remoto desde cualquier lugar del mundo,

descontando la segura inserción del sistema en un *server* conectado a Internet. Micro Isis prioriza una etiqueta de campo (numérica) por sobre el nombre que se consigna, ya que éste puede cambiarse o estar en distintos idiomas. De esta manera en igual número de campo (etiqueta) puede insertarse igual tipo de información. Se adoptó en consecuencia la *Hoja CEPAL*, que cumple ese objetivo ya que reúne las mismas asignaciones de etiquetas, en los numerosos países que la han adoptado para sus centros de documentación, bibliotecas, museos, etc.

A pesar de todas esas ventajas la *Hoja CEPAL* era sólo un punto de partida, pues como fue diseñada por la Comisión Económica para América Latina para fondos bibliográficos no contempla totalmente aspectos musicales que se fueron completando conforme al consenso de los investigadores del INM. Se utilizaron, para ello, las etiquetas de campo dejadas vacantes a ese efecto por los diseñadores de la *CEPAL*. El resultado final es el siguiente:

- 2 Número de inventario
- 3 Ubicación
- 4 Género (se establecieron cuatro opciones: instrumental, vocal, vocal-instrumental y electroacústico, consignándose la especie en el mismo campo precedida de barra [/])
- 5 Nivel documental (se indica el tipo de documento o soporte: libro, partitura, disco, etc., conforme a abreviaturas de uso generalizado.
- 7 Nombre del centro participante
- 10 Autor personal (publicaciones seriadas)
- 12 Título monográfico (publicaciones seriadas)
- 14 Páginas (publicaciones seriadas)
- 16 Compositor
- 11 Intérprete
- 18 Título de la obra
- 20 Páginas
- 30 Título (publicaciones seriadas)
- 31 Volumen (publicaciones seriadas)
- 32 Número (publicaciones seriadas)
- 38 Editorial
- 39 Ciudad de la editorial
- 41 Edición
- 42 Partes (sirve para indicar los distintos movimientos o números de la obra)
- 43 Fecha de publicación
- 44 Fecha de composición

- 47 ISBN
- 66 Viaje (se consigna el número correspondiente al registro de viaje de investigación del INM)
- 72 Orgánico
- 73 Duración
- 74 Texto (es utilizada en el caso de obras vocales o vocal-instrumentales)
- 75 Dedicatoria
- 76 Descriptores (este campo se utiliza en el caso de libros y revistas y no parece que sea necesario usarlo en partituras o grabaciones ya que las palabras que permitirán la búsqueda aparecerán en otros campos)
- 77 Encargo
- 78 Estreno
- 79 Premio
- 90 Fecha del catálogo
- 91 Autor del catálogo
- 92 Custodia de la obra
- 93 Grabación
- 101 Natalicio del compositor (ficha personal)
- 102 Fecha de muerte del compositor (ficha personal)
- 103 Domicilio del compositor (ficha personal)
- 104 Ciudad de residencia del comp. (ficha personal)
- 105 Teléfono del compositor (ficha personal)
- 106 Nacionalidad del compositor (ficha personal)
- 107 Asociación del compositor (ficha personal)
- 108 Documento de id. del compositor (ficha personal)
- 109 Sociedad autoral del compositor (ficha personal)
- 126 Observaciones

Puede observarse que datos de distinta índole aparecen en la misma definición; es así ya que constituirán diversos conjuntos de registros, correspondientes a los distintos archivos. Usándose para cada grupo una parte del total de campos, diferenciada a causa de su origen (fichas personales de compositores, museo de instrumentos, libros, partituras, etc.). Las salidas por pantalla no serán redundantes ya que Micro Isis para Windows no muestra los campos que están vacíos. Además esta configuración de la base le permite operar como un conjunto de tablas relacionales a la manera de Microsoft Access.

Otra decisión importante giraba en torno de la posibilidad de constituir una única

base de datos conforme a esta definición o tantas como diversos archivos cuenta el INM. La opción, que recayó sobre la primera alternativa, tiene su fundamento en la versatilidad propia de Micro Isis para Windows. En efecto, admite tantas salidas por pantalla como el usuario desee, pudiendo elegir la correspondiente al conjunto de registros sobre el cual recaerá la búsqueda a mostrar. Pero también permite sondeos al interno de la base de manera que dado el caso (ya puesto en práctica) que se busque la grabación de una determinada obra de música académica, y luego de encontrada se muestren los datos en la pantalla de salida, traerá inmediatamente la ficha personal del compositor de la obra y lo escribirá en pantalla. Así también, si se está indagando sobre una determinada especie, en el acto de encontrarse mostrará el número de viaje en el cual se obtuvo la fecha, nombre del investigador, etc., datos éstos presentes en otro registro de la misma base de datos.

Resueltas estas cuestiones surgía la ardua tarea de transformar las bases existentes importándolas desde otros sistemas a Micro Isis para Windows y adaptando los ya volcados en este sistema a la hoja elegida. En el primer caso (alrededor de treinta y dos mil registros) fue necesario tomar individualmente cada base de origen (cerca de veinte en total), trasladando registro por registro, datos de un campo a otro, de dos o más campos en uno y viceversa, conforme cada caso, ya que todas tenían definiciones diferentes. Esa labor sólo podía ser abordada mediante la programación, optándose por realizar aplicaciones en lenguaje C (compiladas en Clipper 5.2 y enlazadas con Blinker 3.0). Las bases en Microsoft Access se convirtieron a dBase III, de igual manera que una realizada en Microsoft Word, resultando así un archivo con más de treinta y un mil registros, luego transformado a formato ISO, único desde el cual puede importarse hacia Micro Isis para Windows. En el segundo caso fue suficiente con la facilidad de exportación del propio Micro Isis para Windows a formato ISO usando una hoja de extracción de datos apropiada (FST) que hiciera las modificaciones necesarias, actualizando después la base principal, sucesivamente engrosada, con lo nuevos agregados.

La etapa final implica la organización de las nuevas registraciones en distintas estaciones de ingreso de datos: biblioteca, fonoteca, museo de instrumentos, archivo fonográfico, etc. con actualizaciones constantes de la base principal, a través de exportaciones a formato ISO e importación desde aquél formato a la manera de un *append from* de otras bases de datos. Se prevé en un plazo cercano la instalación de una red que haga innecesarias esas constantes actualizaciones y garantice el acceso de los propios investigadores del INM y de otras instituciones a la importante información atesorada en sus archivos.

BIBLIOGRAFÍA

Pulgar, Leonor (Coordinadora).

1964 *Manual para el ingreso de datos en sistemas de información documental del área socio-económica*. REDINSE. Caracas

A.A.V.V.

1993 *Manual de referencia. Mini-micro CDS/ISIS (versión 3.0)*. UNESCO. Buenos Aires. Traducción de Enzo Molino.

A.A.V.V.

1990 *Manual de procedimientos para el ingreso de datos en el sistema de información bibliográfica del CLAD (Centro latinoamericano de administración para el desarrollo)*. CLAD. Caracas.

Apéndice

Ejemplos de salidas de pantalla:

1. El registro de una obra y la ficha personal de la compositora (Pueden ser mostradas simultáneamente luego de una búsqueda a partir de cualquiera de las palabras del registro de la composición.

Nº de registro	:	30792
Soprote	:	PM
Compositor: Aretz, Isabel		
Título de la obra	:	Yekuana
Género	:	Instrumental
Orgánico	:	8 VV mixtas, Orq., ct. magnet.
Encargo	:	The Swingle Singers
Premio	:	Premio Nacional de Música "José Angel Lamas", Venezuela, 1972
Fecha del catálogo	:	30-04-1998
Autor del catálogo	:	María Teresa Melfi
Custodia de la obra	:	Isabel Aretz
Natal. del compos.	:	13-04-1909
Observaciones	:	Presentación en la Tribuna de Compositores de la Unesco, París, mayo 1975

Nº de registro	:	30775
Compositor	:	Aretz, Isabel
Fecha del catálogo	:	30-04-1998
Autor del catálogo	:	María Teresa Melfi
Natal. del compos.	:	13-04-1909
Domicilio del comp.	:	Jerónimo Salguero 1933, 4º A. 1425 Buenos Aires
Cdad./res./comp.	:	Buenos Aires
Te. del compos.	:	
Nación. del comp.	:	Argentina

2. El registro de una grabación y la ficha del viaje pueden ser mostradas simultáneamente luego de una búsqueda a partir de cualquiera de las palabras del registro de la grabación.

Nº de registro	:	0028982
Nº de Inventario	:	sonido: 601
Colección	:	sonido
Soporte	:	d.78/25
Género	:	vocal - instrumental/baguata (baguata vidalita)
Viaje Nº	:	23
Duración	:	00'32"
Autor del catálogo	:	Graciela Restelli
Grabación: CD nº: 3 / track nº.	:	20
Responsable	:	Isabel Aretz
Lugar	:	Catamarca - Tucumán
Año	:	1941
Datos complemen.	:	etnia: criollos - país: Arg - prov.: Tuc
Observaciones	:	Nº de Archivo Vega: 1690

Nº de registro	:	00030450
Nº de Inventario	:	viajes: 23
Colección	:	viajes
Fecha del catálogo	:	1941
Autor del catálogo	:	Isabel Aretz
Observaciones	:	Catamarca – Tucumán

Vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino

Vernando Fuenzalida

Primera parte. Estudio biográfico. **Capítulo 1:** niñez, adolescencia y juventud. Período de formación (1912-1939). **Capítulo 2:** primer período creativo; madurez artística y creatividad: etapa I (1940-1975); etapa II (1950-59); etapa III (1959-1975). **Capítulo 3:** el silencio (ca. 1975-1987). **Capítulo 4:** segundo período creativo (1987-1992). **Capítulo 5:** contemplación (ca. 1992-). **Segunda parte.** Perfil. **Capítulo 1:** similitudes: a) el hombre b) el compositor c) el pianista d) el docente **Capítulo 2:** pensamientos sobre música y músicos 1) la búsqueda de la verdad en el arte. 2) posición ante homenajes y distinciones por su labor creativa. 3) sobre la enseñanza de la armonía a los alumnos de los conservatorios. 4) conceptos sobre los compositores contemporáneos. 5) consejo final para los jóvenes estudiantes de música. **Tercera parte.** Breve ensayo sobre el legajo musical del maestro. 1. tendencias que ayudan a conformar su estilo. 2. significación de Guastavino para la Historia de la Música Argentina. 3. valoración actual. 4. el verdadero estilo de interpretación de su obra. Contribución de Carlos Vilo para este artículo. 5. Consideraciones finales: Advertencia acerca de las obras editadas.

Proemio: Justificación de la obra. Agradecimientos

La obra musical deviene del hombre que la ha gestado y está íntimamente ligada a él y a los acontecimientos biográficos que la condicionan (Parte I). Además es necesario conocer las diferentes facetas de una personalidad; así como las convicciones estéticas, que se proyectan sin duda en la obra (Parte II).

Por último, con un legado musical catalogado (Apéndice I) debemos avanzar sobre las características más significativas, su ubicación estética y cronológica en la historia de la música y sentar las bases de un verdadero estilo de interpretación de las obras (Parte III); para concluir con un breve catálogo discográfico, que en nuestro tiempo es el difusor más veloz y eficaz (AP. II).

Agradecemos a Carlos Vilo (por el aporte de documentación de su archivo particular y un artículo escrito especialmente para el nuestro), a León Benarós por un

símil, a Julio Fainguersch, Víctor Villadangos, Vicente Elías, y a todos los que de una u otra forma han colaborado en este emprendimiento.

La búsqueda de la verdad en el arte: vida, personalidad y obra de Carlos Guastavino.



Primera parte: estudio biográfico. Noticia preliminar: sobre el año de nacimiento. Aporte documental

Hasta hace poco tiempo, el año consignado del nacimiento de Guastavino era 1914. Esta fecha puede leerse en *Album* 1942, *Compositores* 1955, *Senillosa* 1956, *Della Corte y Gatti* 1958, *Arizaga* 1971, *Veniard* 1986, *Roldán* 1996, etc.

La incorporación del año 1912 en lugar de 1914, se opera lentamente, coincidiendo con el segundo período creativo del maestro (1987-1992) y la difusión de su obra a instancias de Carlos Vilo. La hallamos en *Mansilla* 1989, *Ricordi* 1993, *Schwann Opus* 1993, *Vilo* 1996, etc. En 1992 se realizaron conciertos en homenaje por el octogésimo aniversario del nacimiento del compositor y la Dirección Nacional de Cultura declaró año Guastavino.

A continuación aportamos documentación que arroja luz sobre el tema.

Capítulo 1: niñez, adolescencia y juventud. Período de formación (1912-1939)

«Aprendí a solfear antes que a leer y escribir»

MINISTERIO DE EDUCACION Y JUSTICIA
Dirección General de Personal



DECLARACION JURADA

FORMA Nº

- Apellido y nombre **GUASTAVINO Carlos Vicente**
- Fecha de nacimiento **5 de abril** de **1912**
- Lugar de nacimiento (1) **SANTA FE** Nacionalidad **Argentino**
- Escr **Masculino** Estado Civil **Soltero**
- Libreta de enrolamiento o cívico Nº **2.569310** Región **III** Distrito **36**
- Cédula de identidad Nº **2.784.458** Expedida por la Policía de **Federal**
- Carta de ciudadanía Nº **Juzgado**
- Nº del Registro del Personal Civil de la Administración Pública
- Nº de la Caja de Jubilaciones (Segunda Ley 1949)
- Instituto del cual egresó
- Posee títulos de **Registrado bajo el Nº** **Léxico** **Tram**
- Otros puestos o cátedras nacionales, provinciales o municipales que desempeñó actualmente (incluso en el Ministerio de Educación y Justicia).

REPARTICION (2)	FUNCION (3)	SUELDO	HORARIO
/	/	/	/

- Retiro, jubilación o pensión nacional, provincial o municipal que acumula actualmente.
Ley ~~/~~ Desde cuándo de ~~/~~ de ~~/~~ Monto mensual del beneficio \$ ~~/~~
- Los negacionistas son: a) Capital Federal, la Provincia o el Territorio, el personal sueldo fuera del país, amonedado y no de la nación, o la cual ha vacado.
- Consignar el número de la Repartición de quien depende (2): Ministerio de Educación y Justicia, Ministerio de Hacienda, Ministerio de Educación o Dirección General de Previsión, Ranco de la Nación, Establecimiento Particular, etc.
- Consignar la función o cargo que desempeña (3): Maestro, Director, Virreductor, Administrador de Servicio, etc.

10 PADRE	PADRE	MADRE
Apellido y nombre Eusebio Amadeo	Apellido y nombre Josefina Porciani	Apellido y nombre Josefina Porciani
Fecha de nacimiento 14 de Agosto de 1881	Fecha de nacimiento 2 de Sept. de 1882	Fecha de nacimiento 2 de Sept. de 1882
Lugar de nacimiento SANTA FE	Lugar de nacimiento SANTA FE	Lugar de nacimiento SANTA FE
Nacionalidad ARGENTINO	Nacionalidad ARGENTINO	Nacionalidad ARGENTINO
Fecha de fallecimiento 16 de Mayo de 1962	Fecha de fallecimiento	Fecha de fallecimiento

11 CONYUGE	PRIMERAS NUPIAS	SEGUNDAS NUPIAS
Apellido y nombre del conyuge	/	/
Fecha de nacimiento	/	/
Nacionalidad	/	/
Fecha de casamiento	/	/
Establecimiento donde trabaja	/	/
Profesión	/	/
Libreta de enrolamiento o cívico	/	/
Cédula de identidad	/	/
Carta de ciudadanía	/	/
Fecha de fallecimiento	/	/

NOTA: El funcionario que visa este formulario debe controlar que ha sido llenado en todas sus partes, salvo en aquellas en que se ignoren los datos pedidos, por ejemplo: Los puntos 10 y 11 y el Nº de registro de las IIII. Los puntos en que correspondan dar información, tales como el Nº 14 para quien no desempeña otro cargo, se donarán con una línea.

Nº	NOMBRE	SEXO	Fecha de nacimiento			Nacionalidad	ESTADO CIVIL	Fecha de fallecimiento		
			Día	Mes	Año			Día	Mes	Año

10. Cargos desempeñados anteriormente, incluso suplencias, en reparticiones nacionales, provinciales, municipales y establecimientos particulares. (1)

REPARTICIÓN O ESTABLECIMIENTO (1)	CARGO	DESDE			HASTA			DÍA DEL JORNAL	CAUSA DE LA SALIDA
		Día	Mes	Año	Día	Mes	Año		

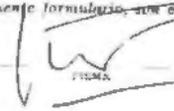
(1) Instrucciones para obtener el cómputo de otros servicios no dependientes del Ministerio de Educación y Justicia:

- a) Acompañar certificaciones.
 - b) Dejar establecido que el personal docente tiene derecho al cómputo de servicios provinciales, municipales y particulares cuando éstos tengan el carácter de DOCENTES, y administrativos cuando hayan sido desempeñados en dependencias del Ministerio de Educación y Justicia y siempre que en éstos se hubiere estado (Leyes 13.143 y 14.017); asimismo dejase establecido que el personal administrativo y de servicios tiene derecho únicamente al cómputo de servicios prestados en dependencias nacionales (Decreto Nº 4.088/56). De no concurrir ambas situaciones deberá presentarse de declarar otros servicios.
 - c) Los servicios docentes prestados en otras dependencias deberán ser comprobados con certificaciones expedidas por autoridad competente (Ministerio de Educación o Dirección General de Provincias) y distribución legalizada, en Digna Instancia, por el Ministerio del Interior de la Nación, en las que se harán constar al carácter de los mismos (Director, Vicedirector, Maestro de grado, etc.), las fechas de ingreso o egreso, licencia sin sueldo y causa del cese. Sólo se computarán servicios prestados en Establecimientos Particulares, cuando éstos tengan carácter de "Adscriptivos", entendiéndose como tales los de enseñanza primaria facultados por la Dirección General de Enseñanza Primaria y de enseñanza normal o especial autorizados a la enseñanza oficial dependiente directa o indirectamente del Ministerio de Educación; como así también los servicios docentes prestados en escuelas privadas, controladas o fiscalizadas por las autoridades competentes que funcionan en jurisdicciones provinciales o municipales, a cuyo efecto se ha de acompañar, además, un certificado expedido por el Instituto Nacional de Previsión Social donde conste que los mismos han sido reconocidos para la jubilación. No deberán computarse los servicios prestados por los cuites su gora de jubilación o pensión.
- (2) Cuando se trate de servicios prestados en escuelas del Ministerio de Educación y Justicia, como titular o suplente, se anota: Número de Escuela, Distrito Escolar, Provincia, Territorio, Establecimiento de Enseñanza Secundaria y Jurisdicción.

20. Domicilio Calle y número: 3 de febrero 1166 R. N. T. 772 3679 Localidad Cap. Fed

Declaro BAJO JURAMENTO que todos los datos que he consignado en el presente formulario, son ciertos.

7 de diciembre de 1964



El Jefe o Director CERTIFICA que:

Don _____ tomó posesión del cargo de _____ en calidad de _____ (Dígase o Escríbalo N° y parentesis).

el día _____ de _____ de 19____, y que ha comprobado la exactitud de los datos consignados en los puntos 1 a 9 y 12 y 13 del presente formulario.

Declaración Jurada - LCNM F.9.

Carlos Vicente Guastavino nació en la provincia de Santa Fe el 5-4-1912. Fueron sus padres Eusebio Amadeo Guastavino y Josefina Poroucini, ambos oriundos de la misma ciudad. Tuvieron seis hijos: cuatro mujeres y dos varones.

La vocación para la música se manifestó precozmente en el futuro compositor. Cuando oía tocar el piano «*dejaba inmediatamente de jugar, abandonaba todo y me acercaba para sentarme en el suelo y escuchar con total atención*». «*En Santa Fe no había música; era una zona aislada. La nuestra era una casa enorme en medio de calles de tierra. No había más de cuatro casas en la manzana y eso que no estábamos lejos del centro*». «*En cuanto mi padre vio mi habilidad para tocar el piano, me llevó a la mejor profesora que había venido de Alemania: Esperanza Lothringer*». Guastavino contaba entre 4 y 5 años de edad. Pronto lo presentó en público con una obra para piano y violín que había compuesto especialmente para él.

Las enseñanzas de la profesora Lothringer despertaron en Guastavino el amor por las «*cosas bellas y sensibles. Aprendí la técnica a través de las obras que Esperanza escribía para mí; todo era maravilloso ¿sabe?, aprendía sin darme cuenta*».

La sensibilidad hacia la música se manifestaba en toda oportunidad. «*Cuando tenía cinco o seis años, solía venir de visita mi tío de Blaquier, un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Mientras se afeitaba cantaba cosas de un pago, tan bellas, tan lindas que todavía ahora las toco en el piano y me emociono. Eso se me metió en la sangre*».

Y así transcurrieron los primeros años del músico en un ambiente familiar y armonioso. «*Éramos muy unidos. Mi padre era pintor de paredes: tuvo que abandonar la escuela al tercer año para ganar dinero. Era emprendedor y el poco tiempo se independizó de su trabajo; y cuando empezaron a tener hijos, la ley fundamental de su mente fue la educación*».

En la escuela primaria su maestra de música fue Carmencita Copes. Despertó en Guastavino el interés y la afición por la canción escolar, dando como fruto ya en la adultez, un ciclo de 15 canciones escolares para canto y piano (dedicadas a ella), y que lo suscriben en la tradición de la música escolar de Aguirre, André, Boero, etc.

A los doce años estudió piano con su prima Dominga Iaffei Guastavino en el Conservatorio de Santa Fe, del cual aparentemente egresó como Profesor de Música a los quince años (Finzi, 1945 y Serúllosa, 1956).

Las referencias sobre el particular son contradictorias. Figura como obtenido (LCNM F.1, F. 20 y F. 21) y por otra parte reconoce no tener ningún título; sólo enseñanza musical privada (LCNM F. 2, F. 9 y nota sin numerar del 4-6-70). En ambos casos lo declarado en F. 1 y F. 2 está escrito de puño y letra y firmado por Guastavino.

Cumplidos los quince años, dio conciertos de piano y en la Iglesia del Carmen hizo resonar la mística voz del órgano (Finzi, 1945).

Egresó en 1929 con el título de Bachiller del Colegio de la Inmaculada Concepción de Santa Fe (LCNM F. 32).

Un decreto del Poder Ejecutivo lo eximió de realizar el servicio militar siendo su situación la de suboficial no instruido (LCNM F. 2).

Por deseo de su padre, siguió los cursos de Ingeniería Química en la Universidad del Litoral, siendo José Babini uno de sus profesores predilectos (Finzi, 1945). A la par de los estudios universitarios, desarrolló una interna actividad como concertista.

Un día, Héctor Ruiz Díaz dio un concierto de piano en Santa Fe y allí conoció a Guastavino. Entusiasmado con el talento del joven, consiguió a instancias de su consejero; que el Ministerio de Instrucción Pública de su ciudad natal le concediera una beca para perfeccionar sus estudios de música en Buenos Aires.

«Mi hermano fue abogado, yo debería haber sido Ingeniero Químico pero la música me venció». Abandonó la carrera en cuarto año (LCNM F. 2) y llegó a Buenos Aires el 28 de Agosto de 1938.

Nunca concurrió como alumno al Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico como conjeturan algunas fuentes. Estudió de manera privada con German de Elizalde (lenguas), Athos Palma (armonía y composición) y Rafael González (piano).

Palma tenía una verdadera Academia en un pequeño departamento de la calle Azcuérraga y según recuerda un alumno: «*La pedagogía de Palma tenía vida y calor... fue maestro proclive a no detenerse demasiado sobre lo que podríamos calificar de teoría especulativa. La clase privada... fue siempre lugar propicio a los libres coloquios... sin imponerse dogmáticamente a los espíritus. Privaba, eso sí, la intransigencia hacia todo aquello que podría significar menoscabo sino ausencia de humildad ante los milagros del arte*» (Lamuraglia, 1954).

La humildad y el asombro siempre fueron virtudes en Guastavino, y su sensibilidad hacia la melodía le hicieron consciente de ser poseedor de un don, que necesitaba el molde de la ciencia. «*Pero no solamente en base a esta sensibilidad (inspiración) se puede ir adelante en un arte. Es necesaria la ciencia, para poder desarrollar, dar forma, graduar, componer música. Esta ciencia me la dio generosamente Athos Palma*» (Frías, 1954).

Acerca de las obras escritas en Santa Fe sólo podemos conjeturar; porque por dichos de Guastavino sabemos que de ese período datan algunas composiciones.

De una lista manuscrita de 1940 descubrimos títulos anteriores a *Arroyito Serrano*, la más antigua que ha llegado hasta nosotros. Son ellos: *Mensaje*, *Barcarola*, y *Los pájaros y la rosa*, con poesía de Gabriela Mistral¹.

La dificultad para conseguir la fecha exacta de una obra de Guastavino, estriba en la costumbre del compositor de anotar sólo la fecha de transcripción o copiado sin mencionar símiles pretéritos.

¹ Conocemos solo la transcripción para sexteto vocal y piano; 19.1.89

Volviendo a *Arroyito serrano* de 1939 para canto y piano, con texto del compositor², diremos que ya en aquella época manifiesta la afición temática por la naturaleza.

En 1940 obtuvo el premio del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública por la *Canción del estudiante*, única obra en la que tuvo un colaborador en la música; y que lo decidió a establecerse definitivamente en Buenos Aires

Capítulo 2: madurez artística y creativa: primer período (1940-1975)

«Sentir hondo, pensar alto, decir lo esencial», lema de C.G.

Casi la totalidad de la producción musical de Carlos Guastavino se suscribe a este período. No se registran interrupciones creativas ni cambios estilísticos que justifiquen un segundo período en esos años, salvo por el abandono de una escritura pianística efectista (*Tierra linda*, *Sonata*, *Pampero*) por otra subordinada por entero al mensaje musical (*Cantilenas*, *Presencias* N° 1 a N° 5). Este proceso se realiza de manera progresiva a medida que la actividad como concertista pasa a un segundo plano. Pero lo señalado no afecta en lo sustancial el estilo de composición.

Por lo tanto la única subdivisión posible la haremos en 3 etapas, justificadas por la actividad característica desarrollada por el maestro en cada una y que influyen en la producción musical.

1) primera etapa (1940-1949)

Esta etapa se caracteriza por la expansión creativa y artística, signada por encargos, composiciones y giras de concierto que cimentaron su prestigio en el país y en el extranjero.

Entre 1940 y 1942, compone un reducido grupo de obras que le darían popularidad, asociándose desde entonces al maestro como referente de su música. Para piano solo: *Bailecito*, *Gato* y *Tierra linda* (en menor medida) todas de 1940; y las canciones *Pueblito mi pueblo* (1941). *Se equivocó la paloma* (1941) y *La rosa y el sauce* (1942). De las obras mencionadas, la más importante por no estar sujetas a un ritmo o texto determinado es *Tierra linda*.

De temática nacionalista y alto vuelo en el tratamiento instrumental es «un canto a la tierra a la manera popular». El compositor la llamó «una fiesta en el campo». En

² Las otras canciones con texto de Guastavino son: *Gratitud* (1939), *Propósito* (1939) y *Canción de Navidad* N° 2 firmada con el seudónimo de Carlos Vincent.

los compases 89 al 95 se evoca el zapateo del malambo hasta llegar al punto culminante, en un estallido con matiz fuerte.

A lo largo de toda su producción los títulos sugerentes nunca incluyen un programa, sólo evocan afectos y a lo sumo reconstruyen cuadros de costumbres a través de la inclusión de ritmos característicos.

El 27-11-1942 se estrenó en el Teatro Colón el ballet *Fue una vez*, por el Original Ballet Russe del Coronel De Basil con texto de Wedeb y música de Guastavino. Constituye la única incursión del maestro en los dominios de la música teatral.³

El Colón atravesaba en esos años momentos críticos; dejó un déficit de más de medio millón de pesos sumado a las graves irregularidades de la administración. Se acusaba al Intendente Municipal y al Directorio del teatro de crear programas para satisfacer antojos de una élite.

La crítica periodística aguardaba cualquier nuevo desacierto para disparar la artillería y Guastavino decidió arriesgarse ante la posibilidad de estrenar un ballet en el Teatro Colón. Era un paso importante para un novel compositor de talento que hasta ese momento, había creado sólo obras de corto aliento.

Ante esa situación las autoridades del teatro intentaron justificar el montaje del espectáculo: «Como hemos anunciado, el Coronel De Basil, director del Original Ballet Russe, que actúa desde hace un mes en el Teatro Colón, ha resuelto poner en escena, como reconocimiento por la hospitalidad que nuestra ciudad le ha brindado, una obra totalmente argentina...» (La Argentina 27-11-42) Lo cierto es que nadie más que la Comisión Organizadora puede decidir el montaje de una obra. Con ese comunicado se buscó trasladar la responsabilidad a la compañía extranjera por la elección de los colaboradores nacionales contratados y la suerte ulterior del espectáculo.

Esos colaboradores nacionales fueron, además del compositor, Silvia Pueyrredón de Elizalde (coreografía) e Ignacio Pirovano (decorados y trajes inspirados en litografías de Bacle); los decorados estuvieron cargo de C. Popoff y el vestuario de M. Tchereponnikova.

El ballet se ambienta en el Buenos Aires de 1830. El argumento «se refiere a los amores de dos jóvenes sorprendidos por el padre de la doncella, quien ataca y aparentemente da muerte al galán, provocando el desconsuelo general; pero de improviso el presunto cadáver se incorpora resucitando milagrosamente y la obra termina con una danza general alegre y animada» (La Nación, 28-11-42). Casi todas las criti-

³ La *Suite argentina* para orquesta se llamó injustificadamente "una ballet", al incluirse de manera permanente por el Ballet Español de Pilar López en 1952. Son 4 movimientos que no responden a ningún argumento ni coreografía.

cas coinciden en la debilidad argumental que «no le permite otorgar a sus elementos esa humanidad... tan necesaria a la danza moderna» (Cabildo 29-11-42).

Sobre la partitura, en la actualidad perdida, que duraba 20' (Compositores, 1955) se dijo... «nada tiene de argentina, pero se impuso por su emoción y elegancia» (La Prensa, 28-11-42); en relación a la realización orquestal, hubo común acuerdo en que no era original ... con reminiscencias de Tchaikovsky, Falla, Grieg, y Granados» (Cabildo, 29-11-42) y que... «suena bien» (La Prensa y La Razón, 28-11-42). Era «una romanza sin palabras precedida por una fuga y completada por una gavota» (La Razón, 28-11-42); el tema central reprodujo la canción *La rosa y el sauce* [sic] (Finzi, 1945) y es probable que se escuchara en la escena entre los enamorados «impregnada de grato lirismo» (La Prensa 28-11-42). La coreografía mostró una «mezcla híbrida de danzas de salón... con pasos modernos» (El Pampero, 1-12-42) y los decorados, «muy en carácter y buen gusto, predominando los tonos discretos» (La Nación 28-11-42). «Autores e intérpretes se vieron cálidamente aplaudidos» (La Prensa, 28-11-42).



Escena del Ballet *Fin una vez*. Fotografía tomada la noche del estreno. La Nación, sábado 28-11-1942

Las críticas adversas fueron de distinto voltaje; desde las que reconocían el talento de Guastavino pero lo consideraban aún inmaduro para tal emprendimiento, hasta las que concluían que tanto «la música como la coreografía... eran sencillamente malas» (Pampero, 1-12-42).

El ballet fue repuesto el 28-11-42 en la función de despedida de la Compañía del Coronel De Basil (El mundo, 28-11-42).

Sea como fuere, conociendo la situación que atravesaba el Teatro y la prensa a la distancia, y con la partitura extraviada, no podemos saber a ciencia cierta cual fue la cuota de éxito o fracaso del ballet. Finzi (1945) y Senillosa (1956) recogen la información de que la obra se ejecutó con el mayor de los éxitos en toda América, sobre lo cual no tenemos noticias documentadas. Lo cierto es que con la partida de la Compañía, se fueron para siempre la partitura y las ilusiones teatrales de Guastavino.

Desde 1942 hasta 1944 compuso canciones para voz y piano, destacando los ciclos de *Seis canciones de cuna* sobre textos de Gabriela Mistral y *La nube*, con poesía de Cernuda.

El maestro conoció por entonces a Manuel de Falla por intermedio de Germán de Elizalde entablando pronto una afectuosa relación recíproca, signada por correspondencia epistolar y visitas a Alta Gracia, Córdoba.

Guastavino solía enviar, además de las cartas, las últimas composiciones para «someterlas a su severa crítica». Eran enviadas por Falla a vuelta de correo para ser desarrolladas luego, en persona⁴. En ellas, (consultadas en el archivo particular de Carlos Vilo), podemos advertir lo positivo de aquella relación para Guastavino⁵: «...no puede usted apreciado maestro imaginar...como al leer mis pequeñas cosas, ha influido tan enormemente en mi entusiasmo y en mis deseos de trabajar más y mejor...» (carta a Falla, 30-4-44). Sobre la dedicatoria de la canción *Jardín antiguo* (Nº1 del ciclo *Las nubes*), leemos; «Le ruego ahora que acepte éste, mi pequeño homenaje y vea en él mi más hondo sentimiento de afecto y respeto». (carta a Falla, 15-12-44-). La música acusa la influencia del maestro español como podemos apreciar en el canto:

Ejemplo Musical Nº1

Jardín antiguo cc8 a cc12



En 1944 Guastavino se mudó a su nuevo departamento en la Galería Güemes. Se estrenó en el Teatro Gran Rex su *Sinfonietta para orquesta* bajo la batuta de Simón

⁴ Tenemos constancia de dos visitas de Guastavino a Alta Gracia en febrero y mayo de 1945. Hay indicios para suponer que fueron más.

⁵ Texto sugiere que muchos se han perdido.

Blech⁶ y como pianista acompañó a Conchita Badia en un concierto realizado en el Teatro Odeon.

Al año siguiente visitó a a sus padres en Santa Fe y pasó unas semanas en el mar.

Concluyó la *Sonatina en sol menor* para piano que sería sometida al juicio crítico del maestro de Falla: «He recibido su carta con su *Sonatina*... es mi gran deseo que obtenga Ud. del don que ha recibido, el mayor rendimiento que le sea posible... Por eso, por lo mucho bueno que hallo en su *Sonatina* como en sus canciones, yo quisiera poderle indicar cosas que necesitarían algo así como una memoria, pero que en unos ratos de conversación, con la música delante sería facilísimo y mucho más eficaz. Esto también le serviría a Ud. para ser en adelante su propio censor. (Es lo que nos ha ocurrido a todos)». (Carta de Falla a Guastavino, 20-5-45). Ese mes concretó la visita al maestro español en Alta Gracia, fechando allí la obra.

El diminutivo del título sigue el homónimo de Ravel, que sirvió como modelo. Ambas, por el tratamiento temático y el compromiso técnico que conllevan, pueden considerarse verdaderas sonatas.

El 28-6-45 llegó a Buenos Aires el pianista checo Rudolf Firkušny. En una misiva escrita a Guastavino, le decía: «...*J'étais très fier d'avoir en la possibilité d'introduire Votre Sonatina dans mon concert. J'admire tant Votre Grand talent et Votre musique me donne un très gran et sincère plaisir*» R. F. (Finzi, 1945).

El estreno mundial de la obra se realizó en el Teatro Colon el 17-7-45 en el tercero de los cuatro recitales de abono, junto a obras de Guarnieri, Mignone y Stravnsky.

También en 1945 tuvo a su cargo el acompañamiento de piano en el último concierto de Juan Pedro Franze como cantante con un repertorio atípico en Guastavino «...con un programa dedicado exclusivamente a compositores del siglo XVII y XVIII, expuestos por él con una vivacidad incomparable y con la certeza de una postura estilística insobornable». (Franze, 1977).

Guastavino recuerda: «*fui a Rosario con Conchita Badia y al poco tiempo recibí una carta de la Asociación Promúsica proponiéndome que yo diera un concierto en base a mis obras de piano. Escribí que no, que era muy arriesgado, pero insistieron. Fui y toqué y tuvo muchos éxitos. Y entonces ahí empecé y hacía solamente mis obras... y eso me obligó a escribir más para piano*».

En Mendoza realizó conciertos a dos pianos con Héctor Ruiz Díaz. Fueron muy aclamados, y Clara Oyuela estrenó los 4 *Sonetos del ruiseñor* en el Paraninfo de la Universidad de Santa. Fe⁷.

Compuso sin descanso y noviembre lo halló trabajando en el episodio de la fuga

⁶ Declarado por Simón Blech en conversación privada.

⁷ En esos años, Guastavino expresaba gran predilección por la obra.

final de la *Sonata en do sostenido menor*. Culminó el año con una visita a sus padres para luego iniciar una gira de conciertos por Sudamérica que se prolongó al año siguiente con 4 recitales realizados en Chile dedicados a sus obras y un concierto en febrero de 1946, en Punta del Este, Uruguay.

En 1947 Inés Gomez Carrillo estrenó la *Sonata en do sostenido menor* para piano en el Carnegie Hall de Nueva York. Guastavino fue invitado a ejecutar sus obras en la B.B.C. de Londres repitiendo las actuaciones en 1948 y 1949 en uso de una beca concedida por el British Council.

Vivió en Londres dos años; aprendió a la perfección el idioma, visitó distintas instituciones de enseñanza y siguió un curso especial en la Royal Academy of Music (Senillosa, 1956): «...recuerdo la admiración que me producía saber la existencia de un «Consejo de Arte» de carácter oficial, que respalda la actividad de todos los miles de sociedades que se dedican a difundir las obras de arte: teatros experimentales, exposiciones, conciertos, coros, no solventando sus gastos, sino respaldando sus finanzas de manera que el artista no esté obligado a pasar por dificultades cuando hace ejercicio de su misión» (Frias, 1954).

Ofreció una serie de conciertos en la capital inglesa por intermedio del Canning House y el Centro Latinoamericano de Londres.

Orquestó los *Tres Romances Argentinos* para 2 pianos, estrenados en 1949 por la Orquesta Sinfónica de la B.B.C. con la batuta de Walter Goehr, realizando a continuación una amplia gira en compañía del barítono F. Fuller por diversas ciudades del Reino Unido y de Irlanda. En Dublín y Waterford, ofreció sendas audiciones de sus obras, dejando registradas para uso exclusivo de la Radio Dublín, media hora de sus celebradas canciones (Ricordi, 1957)

II) segunda etapa (1950-1959)

El maestro había consolidado su prestigio internacional y predominaba su desempeño como concertista, con una disminución considerable en la producción creativa, abandonando las grandes formas (sonata, sinfonietta) en favor de piezas breves sobre ritmos característicos, para ser utilizadas en esos programas.

La repercusión obtenida con el estreno en Londres de los *Tres Romances Argentinos* motivó un rápido estreno nacional. Hemos descubierto que éste tuvo lugar en el marco de los 8 conciertos de la Sinfónica del Estado bajo la dirección de Héctor Panizza ejecutando dicha obra en dos oportunidades: primero en la Sala del Cine Metropolitan y luego en el Aula Magna de la Facultad de Derecho (D'Urbano, 1950).

En la temporada de 1952, el Ballet Español de Pilar López, incorporó de manera

permanente la *Suite Argentina* para orquesta, en funciones realizadas en el Teatro Avenida (Manso, 1992); siendo representadas luego, con resonante éxito en Londres, Madrid, Barcelona, La Habana, etc. (Ricordi, 1957).

El 18-7-1954 tuvo lugar en el Colón, con el compositor como solista y la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de Buenos Aires dirigida por Juan Emilio Martini, el estreno de *Romance de Santa Fe* para piano y orquesta, única obra del compositor para esa formación instrumental.

La música es pura emoción plasmada en forma de fantasía. Es un romance entre el compositor y su tierra natal, donde vuelca todo el cariño por su terruño mediante un lenguaje efectista, acondicionado a un sistema de amplias melopeas con dejes nostálgicos de remembranza.

La escritura orquestal se caracteriza por el empleo sumario de los instrumentos y una excesiva delicadeza que hasta podría considerarse particular. Se evidencia la búsqueda de texturas y colores mediante el empleo de la dinámica natural y el juego polifónico está habilmente distribuido entre las familias instrumentales y el solista.

En el estreno Guastavino tocó «con dominio instrumental y buen gusto» (Noticias Gráficas, Bs. As.; 20-7-54).

Años más tarde la misma obra lo tendría como solista, en el marco de una «gran audición de folklore» auspiciada por Y.P.F. y transmitida por televisión donde intervinieron entre otros Falú, Los Fronterizos, Horacio Guarany, etc.7.

De las giras realizadas que lo llevaron de Río Gallegos a la Quíaca en Argentina, y otras en Brasil, Chile, Uruguay y en otros países y continentes, se destaca la realizada a Oriente. En abril de 1956, respondiendo a una invitación de la Sociedad de Relaciones Culturales con el Extranjero de la Unión Soviética; efectuó conciertos de sus obras en Leningrado, Moscú y Tashkend, capital de Uzbekistan. Luego se trasladó a China y con un rotundo éxito realizó conciertos en las principales ciudades (Pekín, Shan-ghai, Cantón, Hang-Kow, Wu-chang, etc.) donde contó con la colaboración de pianistas y cantantes locales haciendo conocer estos últimos sus canciones traducidas al idioma chino (Ricordi, 1957).

En esta etapa se registra el abandono de la composición de obras con nombres de especies folklóricas argentinas en favor de otras, con títulos peculiares que no se hallan condicionadas por moldes formales o rítmicos preestablecidos.

En esta vertiente, las *10 Cantilenas* para piano, representan el punto culminante del pianismo de Guastavino. En ellas combina sentidas melodías enraizadas en la tonada, con un tratamiento instrumental de inusitado refinamiento y equilibrio armónico.

III) *tercera etapa* (1959-1975)

Son los años del desempeño de Guastavino como docente. Ello trae la inevitable disminución de sus apariciones como concertista. De la composición nacerán las obras maestras de la madurez.

Labor como docente (LCNM)

En 16-3-1959 ingresó como profesor provisorio de armonía en el Conservatorio Nacional de Música «Carlos López Buchardo» (LCNM F. 2). Su desempeño fue inobjetable. El 28-3-1966 ingresó como profesor interino en el Conservatorio Municipal «Manuel de Falla», obteniendo en julio de dicho año, la titularidad de la cátedra. El 7-9-66 ingresó como interino de Coro y Práctica de Dirección en el Conservatorio Nacional en reemplazo de Corallini, quien se había acogido a los beneficios de la jubilación (LCNM F. 20).

Por decreto del Presidente de la Nación (Onganía) N° 5976 del 29-9-69 y por concurso pasó a ser titular de la cátedra de armonía que ejercía en el Conservatorio Nacional (LCNM F. 30). En dicho establecimiento, el 15-3-73 presentó la renuncia condicionada de las 2 Cátedras, jubilándose ese año en el Conservatorio Municipal «Manuel de Falla». La renuncia a Coro y Práctica de Dirección se hizo efectiva el 24-5-74 y el 30-6-74 para la cátedra de armonía, por jubilación.

Giras, composiciones más destacadas y homenajes

En Agosto de 1959 realizó una gira de conciertos por el interior del país.

El 16-1-62 falleció su padre y en su memoria reescribió *Romance de Ausencia*⁸.

Por aquella época se registró en Guastavino la preocupación por lo popular. Pero esto nada tiene que ver con la posibilidad de volcarse a la proyección folklórica, o adquirir fama con lo urbano, renegando de su formación académica.

Lo popular consiste para él en llegar con su mensaje a todos los públicos y trascender el anonimato de modo que sus melodías lleguen a los labios del hombre de la calle. Con este propósito nacen las canciones populares, inducido por el editor Rómulo Lagos.

⁸ La primera versión data de 1941. Permanece inédita hasta el estreno en Santa Fe el 15-6-64 por el Coro de la Asociación de Amigos de la Música y dos pianistas locales.

Guastavino que desconocía la estructura del canto popular le pidió al asesor de la editorial, el doctor Barbará un modelo: *«Me dieron para ello como modelo de la forma de una zamba, la hermosa Zamba de la Candelaria, de Fali... Era como si a un poeta que nunca hubiese oído hablar del soneto le dieran, precisamente, un soneto para estudiar sobre el mismo los aspectos formales del poema. Me adberí demasiado, en el primer ensayo. Pero luego me solté e inspiré... Después supe porque Barbará me los había entregado sin indicación de autor; se trataba de Alma García».*

«El doctor Barbará se encargó de acercarme otros poemas —en los cuales ahora se indicaba ya el autor— ...Era tanto el fervor que puse en mi tarea que llegué a componer tres canciones en una semana. En un mes terminé las doce composiciones⁹. Me detuve hasta por terapéutica, para darme un respiro. Andaba por la calle como sobreexcitado, con la libreta de apuntes en el bolsillo, anotando melodías que se me iban ocurriendo» (revista Folklore s/f)

La incursión en el campo de la proyección folklórica se produjo de forma involuntaria con *La tempranera*, popularizada por Los Cantores de Quilla Huasi y los Indianos.

Nunca se volcó decididamente a ese nivel musical. La única composición pensada especialmente para el círculo de intérpretes populares es la *Canción de cuna del Chacho* (1966) con texto de Benarós y que Gustavino firmó con el seudónimo de Carlos Vincent¹⁰.

Alrededor de 1963 se inició la colaboración literaria con León Benarós. Así lo cuenta el poeta en un artículo escrito especialmente para nuestro trabajo:

«...Había propuesto yo una nota sobre Guastavino, para la revista Folklore. Me urgieron la entrega y como casi inmediatamente había citado a otro músico para un reportaje, le pregunté, telefónicamente, si tenía algún inconveniente para trasladarse a mi domicilio... pues casi se superponían las citas. Aceptó y vino (después supe que casi nunca se desplazaba de su casa en situaciones como esa. Fue un verdadero privilegio). Me comentó que tenía mi primer libro de poemas. El rostro inmarscesible, y me expresó que consideraba que yo tenía condiciones para escribir letras de canciones, incitiándome a que lo hiciera. Le leí el sampedrino y me dijo «Se me ha puesto la piel de gallina. ¿Me permite que le ponga música?». Se llevó la letra y así lo hizo. Fue nuestra primera colaboración. Poco después me llamó por teléfono y me dijo que había compuesto una zamba, cuyo tema le parecía podía ser una flor o una leyenda. Concu-

⁹ Doce canciones populares para canto y piano editadas por Lagos en un álbum en 1968.

¹⁰ Integra un álbum donde colaboran además con sus composiciones: A. Abalos, Di Fulvio y R. Navarro. El primero en cantar el ciclo resultante (con poesías de L. Benarós) fue Jorge Cafrune que lo grabó para el sello CBS Columbia (LP8599) que le valió a la obra el 1er. Premio de Folklore en el V Festival Internacional del Disco en Mar del Plata y el 1er. Premio del Festival.

rrí a su domicilio, la grabé y la estudié. Fue *La tempranera*. Me dijo después— «Sería feliz si la oyera silbar a alguien por la calle». Un viajero me comentó que la había escuchado en Holanda, en un taxi.

Con excepción de *La tempranera*, el maestro trabajó siempre sobre los poemas que yo le llevé. Nuestra colaboración fue cordial y de absoluto y mutuo entendimiento. Traté de darle a mis letras la variedad métrica y el carácter más adecuado al espíritu del maestro...] Leon Benarós



Foto de Guastavino, tomada por la revista *Folklore* en el balcón del departamento de Leon Benarós.

Benarós acondicionó su estilo de escritura a la sensibilidad y gustos de Guastavino con tanto éxito, que es sin duda el colaborador más importante que ha tenido; por la cantidad de obras (60) y por la absoluta identificación que dió como producto, un todo indivisible que hace olvidar que ha habido un colaborador. Refuerza lo dicho el hecho de que sobre una poesía dada jamás fue necesaria una corrección ulterior. De esta colaboración destacan los siguientes ciclos:

4 *Canciones coloniales*, título imaginado por Guastavino, que no tiene justificación aparente ni en el texto, ni en la música; quizás sea el resultado de una impresión derivada del producto final donde texto y música evocan tiempos lejanos que nada tienen que ver con el «caos contemporáneo».

Las 15 *Canciones escolares*, nacieron por un pedido de la Editorial Lagos. La N^o 5 *Química*, es un homenaje del poeta hacia el maestro y su afición por esa ciencia. La única poesía cuyo

tema fue solicitado por Guastavino es la N^o 9 *La música*. Destaquemos la sensibilidad de Benarós para traducir con palabras el pensamiento del maestro sobre élla.

Por razones de espacio transcribimos a continuación las últimas dos estrofas:

La música que yo escucho	Es música que me inunda
me canta sus notas finas	Con sus dulzores profundos
¿Es el canto de las aves?	Es la música que trae
¿Es rumor de olas marinas?	todo lo bello del mundo.

L.B.

El misterio de la inspiración se halla en los signos de interrogación de los versos los que para Guastavino tienen su estado primario en la naturaleza.

La música lo inunda (corresponde al proceso creativo donde *«las ideas vienen a mi mente y me pongo en trances»*) trayendo todo lo bello del mundo (posición estética de Guastavino). El jamás se ha apartado de sus ideales de belleza y citando un pensamiento de Schumann «Las leyes de la moral rigen al arte»; comprendemos que esa moral en Guastavino es la fidelidad a lo bello.

Llegamos al ciclo *Flores argentinas*, obra maestra de la producción vocal de Guastavino. «El texto hasta en sus mínimos detalles tiene una justificación cienúfica» (Benarós). La música hace alusión a través de las 12 canciones, a la milonga, el vals, la tonada y la cueca, con una estructura estrófica a la manera popular, donde la segunda letra sirve para la música expuesta en la primera. La libertad métrica de la poesía es evidente en la música de la N°3, *Campanilla*. La elegancia en las líneas melódicas y el acompañamiento pianístico crean una atmósfera peculiar para cada flor, haciendo de sus galas, música.

De la producción instrumental realizada en esta etapa, sobresalen *Las presencias*: «Son retratos musicales hechos a través del corazón». Los nueve números son una combinación de nombres reales y ficticios desuñados, a partir del N° 6, a diversas combinaciones instrumentales de cámara. Los cinco primeros son para piano solo.¹¹ Es interesante conocer alguna de esas historias de boca del compositor:

N° 1 - *Loduvina*. «Es un nombre que emplea mucho la gente del campo. En Colón, Entre Ríos, fui a tocar un concierto y la directora de la Asociación se llamaba Loduvina Prada de Goñi. Me quedé pasmado con el nombre.

Un profesor muy erudito del Conservatorio Nacional que se llamaba Emiliano Aguirre... me contó la historia de Loduvina. Es una santa que veneran los franceses, es una mujer bellísima que tenía mucha persecución de los hombres hacia ella. Entonces le pidió a Dios que la aliviara de aquello y El le hizo crecer la barba. Y en los altares de Francia se la venera con barba.»

¹¹ La Presencia N° 9 no tiene nombre.

Nº 3 - Federico Ignacio Céspedes Villegas. —«Fui a tocar a Mendoza y me presentaron a un muchacho joven de 22 o 23 años, me dio la mano y me dijo: —Soy Federico Ignacio Céspedes Villegas. Casi me caigo con tal nombre... y la preciosa fonía de los apellidos».

Nº 6 - Jeronita Linares. —Nace por pedido de Roberto Lara. —«Doña Jeronita... vivía a la vuelta de casa. Era una mujer extremadamente miope, como de 60 años, española, muy menuda y jorobada. Tenía gallinas y mi mamá me mandaba a comprar huevos. Vivía en un ranchito de terrón y paja y tenía en latas muchos claveles y flores... era muy pintoresco. Le puse Linares para que no quedara sin apellido».

Nº 7 - Rasita Iglesias. —«Era profesora de violín en el Conservatorio, muy mayor refinadísimo, siempre vestida de seda, con lindos perfumes; me pidió un día que escribiera una obra para ella. Tuve ganas de hacerla porque la admiraba. Ella nunca llegó a tocarla.»

Las obras compuestas para guitarra, constituyen piezas fundamentales para el repertorio de ese instrumento. De la segunda etapa datan algunas transcripciones realizadas por el maestro, escritas como él reconoce, sin un conocimiento real del instrumento. El conocimiento llegó de la mano de Roberto Lara y el pedido antes mencionado de un quinteto para guitarra y cuerdas. Guastavino convino con él que escribiría a su manera y luego Lara le daría alguna indicación si algo no era realizable en el instrumento.

—«Yo preparaba dos o tres páginas de música, y él venía los sábados o domingos; y como era un gran lector de partituras a primera visita, leía, iba todo bien hasta que me decía: —Ve, este acorde es muy difícil, éste no se puede hacer. Entonces yo inmediatamente, sin cambiar el acorde; le variaba la inversión poniéndolo en 6, 6/4...» ...Poco a poco fui aprendiendo, semana tras semanas, venía... y salió Jeronita Linares—. Para tal efecto compré una guitarra que me salió \$ 600".

Sobre la *Sonata N° 1* para guitarra concluida en 1967, dice el compositor:

—«Se la dediqué a mi hermano José Amadeo porque ese año se suicidó... cuando sucedió quedé muy muchos días, sentado en ese sillón, estaba escribiendo la primera Sonata y ahí salió el segundo movimiento... es una elegía a su memoria». ...«La segunda salió rápida» (1969) y la tercera (1973) fue estrenada recién en 1989 por Victor Villadangos en el Museo Rómulo Raggio.

Sobre el estreno, a tantos años de concluida la obra, Guastavino le dijo a Villadangos: —«Yo había pensado que había hecho algo intocable».

El 16-4-71 se realizó un emotivo homenaje al maestro en el Teatro Solís de Montevideo al que acudió el compositor por invitación del ministro de Cultura y Educación del Uruguay, doctor Carlos Fleitas (LCNM F. 28).

El 25 de mayo de ese año se interpretaron varias obras de Guastavino en la Escuela República Argentina (carta del embajador argentino en Uruguay, 3-6-71).

Capítulo 3: el silencio (ca. 1975-1987)

Con el ciclo de *Cuatro sonetos de Quevedo*, Guastavino abandona abruptamente la composición.

Las causas nunca fueron comentadas por el maestro de manera directa. ¿Decepción, cansancio por tanta obra realizada o tristeza por la postergación sufrida por parte de los críticos y colegas?. Todas son razonables pero no creemos que alguien que desde 1939 no dejó jamás de componer un sólo año, avanzando sobre las críticas con paso firme, retirado como concertista y docente y en la plenitud de sus facultades intelectuales sólo una situación traumática pudo llevarlo a semejante determinación: el fallecimiento de su madre por aquella época ¹².

La adoración que tenía por ella, era la motivación para escribir nuevas obras. No había año que no la visitara en Santa Fé. Allí le enviaba en cinta toda obra nueva, que la grababa en su piano. Sin ella no volvió más a su provincia natal; vivió como eremita en su pequeño departamento, rechazando sistemáticamente homenajes, invitaciones y todo lo que tuviera que ver con la música y la composición de nuevas obras.

Pasaron los años y esa actitud fue sostenida con la firmeza de un juramento. Le llegaban cartas del extranjero y a partir del 1983, las de Carlos Vilo. La siguiente declaración firmada por Guastavino resume el comienzo de una relación artística que nos llevará al segundo periodo del maestro ¹³.

«Carlos Vilo estuvo varios años en Francia difundiendo las obras corales y canciones de cámara que he compuesto. No sabía yo de su labor, hasta que recibí una carta, hace un par de años, donde me hacía conocer su particular dedicación a los productos de mi modesta labor de músico. Reintegrado a la Argentina, ha formado en nuestro país un cuarteto vocal integrado por jóvenes provenientes de la Escuela de Arte del Teatro Colón, acompañados por un buen pianista, dedicados al mismo objeto que lo llevó a su acción en Francia. Escuché el ensayo general de su concierto de presentación en el Salón Dorado del Teatro Colón, donde los jóvenes cantantes actuaron, ya sea como solistas o como integrantes del grupo de madrigalistas, y comprendí entonces la razón del éxito obtenido en Francia. Carlos Vilo actúa con mucha sensibilidad y oficio en su tarea de Director logrando la materialización de lo que yo imaginara componiendo esas obras ... escribo este testimonio de mi asombro y agradecimiento por la labor de C.V.» C.G. Bs. As., 1987.

Para ese concierto del 23-7-87 realizó un arreglo de *Mi canto*. La música lo estaba venciendo nuevamente. Le llegaban cartas de diversos lugares del mundo que lo hacían partícipe de un reconocimiento sin igual.

¹² Causa sostenida por su amiga Elsa Puppulo.

¹³ Cedido por Carlos Vilo.

Sirva como ejemplo el fragmento de una carta enviada por A. Vázquez a Guastavino en junio de 1987: ..."al escuchar su canción ¹⁴... se me iluminaron de pronto clarísimamente dos certezas. Una que mi colaboración con Ud., con todo lo modesta que es, ha sido lo más hermoso que me ha pasado en mi vida de creación. Otra, que con ella he logrado un módico y prestado pasaporte al futuro, sino a la eternidad; que acaso sea demasiado larga. Porque dentro de doscientos, de cuatrocientos años, habrá gente que hará música antigua argentina y desde luego tocarán y cantarán Guastavino. Para entonces mi nombre y aún más mi recuerdo serán olvido, pero mis versos no, gracias a Ud. Guastavino». A.V.¹⁵

El «aluvión» de su obra era una realidad que crecería con los años.

Todo ese ambiente motiva nuevamente al maestro, que avanza hacia el Segundo Período creativo.

Capítulo 4: segundo período creativo (1987-1992)

«Estoy viviendo un sueño que ha superado todo lo que pude imaginar de joven».

Arroja 29 obras entre originales y transcripciones.

La *Sonatina* para piano a cuatro manos, es su última obra instrumental original. Fue concluida el 16-10-1987 e inaugura el segundo período creativo del maestro.

El título *Romance del Plata* es con el que se conoce a la *Sonatina* en la actualidad. No es original del autor sino del dúo que la estrenó; tal vez parafraseando aquel *Romance de Santa Fe* para piano y orquesta de 1954.

En ambas obras Guastavino hacen *cantar* al piano como lo haría un enamorado. Le pregunté al maestro en una ocasión si la obra tiene un programa implícito a lo que me respondió: –Sólo *Sonatina*.

Guastavino tenía publicado, además de *Ombú*, un ciclo de canciones para coro masculino y piano, *Indianas N° 2*, que nunca había escuchado (al igual que muchas otras obras que envió a la imprenta).

Para que pudiera oírlas, Vilo formó un conjunto masculino (el nombre Orfeon fue colocado posteriormente).

El 2-11-87... le comuniqué a Guastavino que el día siguiente por la mañana ¹⁶ yo tendría un ensayo con nuestro conjunto y que, lamentablemente, el pianista se había

¹⁴ Gala del día de Indianas N° 1, grabada en Francia por el ensemble C. Vilo

¹⁵ Carta en el archivo particular de C. Vilo.

¹⁶ Ensayaban los domingos a las 10 horas en el 6to. Piso del Centro Cultural San Martín.

enfermado. El me preguntó; —«Don Carlos, ¿quiere que yo vaya a tocar en lugar de él?... por supuesto, le contesté» (Vilo, 1996).

Así lo hizo. «Mientras tocaba (Nº 2 *La tarde*) le caían lágrimas de los ojos. A las 5 de la tarde me llamó por teléfono para decirme: —«Don Carlos, le compuse una obra para Ud.» (Vilo 1996). Era *El amigo*, título sugerente para la primera. Un frenesí creativo le llevó a componer 11 obras en menos de un mes (10 transcripciones de orig. para canto y piano y 1 nueva «El amante y la muerte»). Le siguieron otras 5 para esa formación vocal (la última, «*El árbol del 22-6-91*»), todas dedicada a C. Vilo.

El maestro recuperó así, desde el fallecimiento de su madre, la motivación de escribir para alguien. Enriqueció el pobre repertorio nacional de música académica para coro masculino, que tiene como antecedente algunas páginas de Williams (Opus 41), Aguirre, Palma, Lopez Buchardo, etc.

Pronto se produjo un revuelo entre los poetas, al enterarse que Guastavino había vuelto a la actividad, utilizando a Vilo como intermediario para hacerle llegar sus poesías al maestro.

Así conoció a Miguel Angel Romero. El compositor conmovido por los textos de aquel, compuso las últimas dos canciones originales de su vida: *Yegua* (18-7-88) y *Familia* (4-8-88).

Para ampliar el repertorio del Conjunto vocal, Vilo incorporó una mezzo y un barítono, formando así un sexteto vocal con piano.

Para esa formación Guastavino compuso un tríptico. La primera *Tormenta* (original para canto y piano) fue reelaborada como un himno de paz por la *Guerra de las Malvinas*.

La siguiente anécdota demuestra la manera de trabajar de Guastavino.

C.G.: —¿«*Cómo la quiere?*»—

C.V.: —»Que entren primero las voces femeninas, luego las masculinas...»—

Al poco tiempo, ya terminada la obra, lo llama por teléfono a Vilo comentándole como se desarrollaba la partitura.

C.V.: —¿«Y con el piano que hizo?»—

C.G.: ¿«Ud. Me pidió con piano? Que macana... Bueno, mándeme la pianista que mañana se la entrego»—

La segunda obra es *La rosa* y tiene un original compuesto en la juventud y que nunca había dado a conocer. Esa obra era la preferida de su hermano que «tocaba la guitarra de oído» y por el que había realizado una transcripción. Fue compuesta especialmente para ser utilizada en la película *Kindergarden* para la escena del casamiento entre Puig y Borges. No fue incluida porque Jorge Polaco eligió la tercera *Jazmin del país* (nacida por pedido de Vilo para cerrar el *Tríptico*).

PARA MARCOS FINK **FAMILIA**

Barbacoa y pisco

Poesía: Miguel Angel Romero

Música: CARLOS GUASTAVINO

ANDANTE TRANQUILLO $\text{♩} = 76$

Br. *mf*, sereno, armonioso

Cr. *dim*

Cr. *rit.*

Cr. *rit.*

Cr. *rit.*

Lyrics: Mi poe-bro se ha fi-ma - do me to-rres I - ne ser - y de do-lor A - li - cia) - y - me - ce - ca - tro ca - la - de San-tago An - dré - es - cuando cae - ja - na

Primera hoja manuscrita de *Familia*, última obra original del maestro. Gentileza de Carlos Vilo

El «aluvión» antes mencionado encuentra al maestro en su pequeño departamento, rodeado de cartas y CD enviados de todo el mundo y las liquidaciones trimestrales de Sadaic que lo convierten en uno de los pocos compositores que pueden vivir de los beneficios generados por su obra.

En 1992 realiza la última transcripción (es difícil establecer un número preciso de transcripciones a causa de la costumbre de Guastavino de entregar los manuscritos a quienes estaban dedicados), se trata de *El Sampedrino* para piano solo dedicado a Horacio Kufert.

Capítulo 5: contemplación (ca. 1992)



Foto de Guastavino a los ochenta años.
Gentileza de V. Elías.

A esa altura, Guastavino sentía que lo había dicho todo, feliz y satisfecho, cito sus palabras a modo de emotiva despedida:

«Veo con gozo mi pasado, y completamente desvinculado del movimiento musical argentino, siempre tan embuido en mi obra, que asombrado descubro que en mi catálogo existen alrededor de 350. He sido honesto y quedo tan tranquilo dentro de mí mismo, porque la música es la cosa más bella que existe, y yo trato de escribir música que siento, que me conmueve, que es mi modesto mensaje». (Manzo, 1992).

En la actualidad vive retirado en su provincia natal en la serena paz de la contemplación y el asombro «por las cosas lindas de la vida», que son para él; la música, la naturaleza y su querida patria... la Argentina.

Segunda parte. Perfil l) semblanzas:

a) el hombre:

«Todo lo que soy se lo debo a mi padre y a mi madre»

1. Su reflejo era el pequeño departamento en el Barrio de Belgrano, donde vivió solitario por más de cuarenta años.

Por un lado el piano y su mesa de trabajo. Al frente sobre un estante las partituras manuscritas y editadas en pilas, meticulosamente dispuestas. Por el otro una biblioteca con tomos y revistas de arte y de ciencia en cuatro idiomas (habla y lee en inglés, francés e italiano); cuadros dedicados a él y gran cantidad de frascos con etiquetas escritas en latín con sales y sustancias química, entre las que había una con Uranio 238 no explosivo autofosforescente *«que preparé cuando estaba en la Facultad con una piedras que traje de Córdoba»*, y que alumbraban de noche delicadamente la habitación.

Realizaba experimentos químicos y creó la fórmula (que a nadie reveló) de su perfume tan particular que todo lo impregnaba. Cuenta Benarós, que era «capaz de adivinar al paso de una mujer el secreto de una oleada de sugestivo perfume y la composición química del mismo».

El sol de aquel microcosmos era Guastavino. Su brillo, el de una personalidad fascinante de invariable espontaneidad, conjugaba la manera de comportarse de un señor de otros tiempos con la capacidad de asombro de un niño pulcro siempre lo vi vestido con la camisa cerrada hasta el primer botón, calzando sandalias con medias, lo que le valió ya en la década del 50 el mote de *«franciscano laico»*.

Agradable interlocutor posee un agudo sentido del humor y es el mejor ovente que un intérprete podría desear, capaz de aprehender todo de una vez. Traduce su espíritu inquieto en la forma de hablar, arrebatada cuando lo invade el entusiasmo...

Muy religioso, de moral y costumbres incorruptibles donde prevalecen el orden y la puntualidad (al extremo de no recibir a una persona sin importarle el motivo del retraso, aunque el mismo fuera de algunos minutos).

Todo esa cultura, orden y pulcritud se evidencia en la elegancia de sus líneas melódicas, el equilibrio armónico, la prolija escritura manuscrita y la meticulosidad en su desempeño como docente.

2. El amor por todo lo argentino lo volcó en su música: *«Toda mi producción salió argentina a propósito... nunca implicó un esfuerzo»*.

3. Nunca olvidaré como recitaba las poesías que sirvieron de texto a sus canciones. Sus ojos humedecidos se perdían en un punto distante, traduciendo con su cuerpo, sin advertirlo, las sensaciones provocadas por la lectura (placer, amor, asombro, temor, etc.) que lo convertían en un ser más vital que de costumbre.

En ocasiones interrumpía la lectura para comentar las imágenes que lo asaltaban. Y en ese viaje de escalofrío estético era imposible no acompañarlo.

Esa comprensión y manera de sentir la poesía se evidencia en la perfecta adecuación de la música a los textos elegidos y el ambiente sonoro resultante, creando un

todo indivisible en un proceso natural:—*Cuando veo un verso siento la música adentro... hay una especie de conversión estética automática.*»

4. Es agradecido con todos aquellos que fueron importantes en su vida. Las dedicatorias de sus obras así lo demuestran.

5. «El espíritu del compositor se contempla a sí mismo en su obra y se enamora de ella cuando realiza sus ideales de belleza original (Williams, 1941).

Este pensamiento de Williams se registra como un proceso natural en Guastavino, que no va en desmedro de la humildad que lo caracterizó siempre.

Escuchando en una ocasión el segundo movimiento de «*Romance del Plata*» me dijo:—*Es el triunfo de la melodía.*

6. Tímido, no tolera los homenajes, el gentío y los aduladores a tal punto, como en la siguiente anécdota referida por su amigo Vicente Elías:

Con motivo del estreno de *La edad del asombro*, asistió Guastavino con Elías a una escuela de Haedo. Concluido el concierto y ante una sala colmada de gente, anunciaron la presencia del compositor. El director y otras personas se levantaron para felicitarlo:—*Yo no me acuerdo de nada más, me abrí paso entre la gente, entré en la dirección y salté por la ventana a la calle.* Elías siguió el mismo camino arrastrado de la mano por el maestro.

7. Opuesto a su timidez, es capaz con sus juicios lapidarios de ofender a las persona. Esto le valió muchos enemigos, que atentaron contra la difusión de su música.

8. De sus actitudes excéntricas, la que adquirió ribetes de leyenda en los pasillos del Conservatorio Nacional, fue la de haber sido poseedor de una calavera, que efectivamente tuvo y así explica la razón de ella en una entrevista:

«No sé. Desde chica quise tenerla y hace muchos años que me acompaña. Lo curioso es que cada persona que viene a verme ha sentido el mismo deseo que yo he llevado a cabo al hacerme dueño de este cráneo. Parece que fuera un estimulante general para todos los seres sensibles el pensamiento del «morir habemos», y un descanso espiritual el pensar que el frágil hombre puede dar obras de arte impercederas en el tiempo y en los infinitos hombres que vendrán.» (frías, 1954).

b) el compositor

«...una parte de mi cerebro tiene música»

Tenía su mesa de trabajo perpendicular al piano en el que probaba todo lo que componía sin auxilio de aquél.

Hacía bocetos en pequeñas libretas con papel pautado que siempre llevaba con él. *«Muchas de mis composiciones más conocidas las compuse viajando en subterráneo.»*

Luego de anotar las melodías y cifrar la armonía realizaba la partitura que era escrutada posteriormente hasta en los mínimos detalles. Anotaba al margen de los borradores, sugerencias o comentarios que justificaban un posible cambio o rectificación posterior.

Su rutina de trabajo comenzaba a las 4 de la madrugada, hasta las 10 u 11 de la mañana.

«Cuando me doy cuenta que encontré lo que quería, me pongo de pie, hago gestos, doy vueltas, río o lloro... y doy gracias a Dios (Vilo, 1996).

Concluida la obra, primero realizaba el cálculo en base a la cantidad de compases, para dividir el pentagrama de manera simétrica con la regla. Una vez listo aquello hacía el trabajo más arduo y detestable para él: «poner las notitas» en limpio.

c) el pianista

«Mi instrumento es el piano. Cuando pienso música en abstracto pienso en piano»

Posee un tocco aterciopelado, a veces un poco percusivo cuando se deja llevar por la emoción. La agogia ¹⁷ controlada siempre le dá a su interpretación vida y poseía. Ha grabado las *10 Cantilenas* en LP y duos con Haydeé Giordano. Pero como el mismo reconoce, se ha destacado como pianista acompañante de cantantes. Posee un absoluto dominio del transporte. Ha grabado junto a Fuller, Oyuela y Taborda.

Gran improvisador, se mueve por el piano con la facilidad del que entona una melodía. De un oído muy sensible creó un sistema de sordina para su piano Zimmermann y en la actualidad lo hace con n volumen mínimo en uno eléctrico.

d) el docente

«Absorba todo como si fuera una esponja, cada gotita es útil»

Lo recuerdan sus alumnos del Conservatorio como un hombre dinámico y alegre. Llegaba a las clases en bicicleta, con traje y chaleco y una caja angosta de metal con caramelos (que siempre fueron su debilidad) que repartía a los alumnos.

Una clase típica de Armonía se desarrollaba de la siguiente manera:

¹⁷ Término creado por Riemann para indicar las pequeñas alteraciones del movimiento no indicadas por el compositor pero que mantiene viva la interpretación.

Dictaba las reglas de sus apuntes, no utilizaba manual. Realizaban un ejercicio en clase, él pasaba por los bancos para responder a las consultas.

El que terminaba primero el ejercicio, escribía el mismo en la pizarra y todos los alumnos debían cantarlo. Concluía la clase con un trabajo práctico para realizar en los respectivos hogares ¹⁸.

Las clases de Coro y Práctica de Dirección eran el ámbito propicio para probar sus composiciones. Así nació la transcripción de *Jazmín del país* para soprano, mezzosoprano, contralto y trompeta.

En esa oportunidad la clase estaba integrada por mujeres y un sólo varón, que era muy desentonado. Este tocaba la trompeta y la inclusión del instrumento en la transcripción, obedece a que fue la única manera de hacerlo participar¹⁹.

Por otra parte ponía énfasis en la dirección del Himno Nacional. Todos debían tocarlo y dirigirlo desde el piano. Eso le fue muy útil a más de un alumno en el futuro.

En clase, cada alumno pasaba a dirigir mientras el resto de los compañeros conformaban el coro.

II) Conceptos sobre música y músicos, de Carlos Guastavino

La búsqueda de la verdad en el arte

«... Lo que considero fundamental para el auténtico creador, es el expresar el medio en que vive. Casi diría, esta expresión es automática cuando el artista es sincero. Así lo creo que tenemos que pensar en argentino y crear un arte argentino. El artista que tiene la sensación de un público que sigue con eco sus obras, tiene la obligación de exigirse cada vez más en ser fiel con su medio para dar auténtica fisonomía a la nacionalidad. No hablo de un nacionalismo agresivo o cerrado, que es negativo, sino de un sentido real de definición local y auténtica. ¿Quién expresará nuestro paisaje?. ¿Quién expresará nuestro sentir colectivo?. Nadie, sino nosotros mismos. Siempre digo que el artista es como un árbol que debe hundir las raíces en la tierra para florecer generoso con la savia allí bien hondo recogida. () Pero no creo que sea auténtico el artista que fabrica música «argentina» importando un sistema para esas obras, olvidándose que todo sistema debe ser sólo un medio para llegar a expresar la razón fundamental de todas las cosas: la verdad. Y creo que nuestra verdad, todavía es: sana, optimista, con un mundo por construir. Esto debería ser inculcado a los alumnos de los conservatorios y de todas las academias de arte, para que podamos formar una generación de jóvenes que puedan trabajar para seguir conformando auténticamente la más vigorosa de todas las expresiones de la nacionalidad: su arte» (Frias, 1954).

¹⁸ Referido por Ofelia Carbajal, alumna de Guastavino en el Conservatorio Nacional.

2) Posición ante homenajes y distinciones por su labor creativa

«...Siempre me da placer al encontrarme comprendido o revivido por otro ser que comparte las sensaciones que he tenido al escribir esas cosas. Lo que no me da placer es pensar que pueda rendirse homenaje a mi labor, pues considero que no he hecho nada diferente, si no es trabajar como todos lo hacen, en sus disciplinas; en mi vocación de siempre, que ha sido la música. Ahora bien, la obra que he realizado es de tan poco valor y de tan poca significación que la razón de su nacimiento ha sido la espontaneidad, y si ha logrado cierta difusión, es, tal vez debida únicamente a su intrascendencia». ...»No podré aceptar tales honores estando vivo. Pienso que el hombre es muy frágil y el brillo de la obra impresa apenas disimula las grietas que aparecen por todos lados. Una vez desaparecido, si alguien quiere hacerlo, será diferente. Las notas disonantes de la vida física quedarán amortiguadas en la distancia». (De una carta enviada por Guastavino al Ministro de Cultura y Educación del Uruguay Dr. Carlos Fleitas, 5-3-71. Gentileza de Carlos Vilo)

3) Sobre la enseñanza de la armonía a los alumnos de los conservatorios

La enseñanza de la armonía tradicional «es la única que reconozco». A los estudiantes «Se les debe (lo recalca) enseñar exclusivamente esa. Que se haga en un instituto experimental, pero fuera del Conservatorio, pero el Conservatorio debe ser lo que significa la palabra... La belleza se obtiene a través de las reglas tradicionales probadas de buen gusto. Si yo le doy a un chico que no tiene experiencia la libertad total, aparecen los mamotretos que se están escuchando. Que el chico haga durante 10 años, sonatas, que copie y sea parecido a todo el mundo. Cuando tenga mucha maestría y se haya empapado de buena música, entonces si encontrará su personalidad... Hay que tener una disciplina para todo en la vida. Hasta para lavarse los dientes». (La Prensa, 18-3-68)

4) Conceptos sobre los compositores contemporáneos

«No me interesa la música actual. Ha nacido muerta»

De los compositores del siglo XX le interesan R. Strauss, Debussy, Rachmaninoff, Ravel y Poulenc.

«A Hindemith lo detesto; no aguanto una sola nota suya. La única obra que puedo escuchar de él es la «Metamorfosis Sinfónica» y solamente porque el tema no es de él. Hindemith era un hombre seco, incapaz de crear una melodía. Escribió un tratado de Armonía que es la antiarmonía».

«Considero que Schoenberg tenía que llegar a la dodecafonía porque estaba teñido de Wagner, pero sin la capacidad de Wagner. Noche Transfigurada es la eterna tentativa de un clima: del tipo

«Tristan» que no se logra nunca. «Gurre Lieder» es también netamente wagneriano. Ahora una a eso la destrucción de Europa, el hambre... claro, tuvo que salir una cosa destructiva (la dodecafonía) y Berg que en su *Wozzeck* también es completamente wagneriano cuando quiere tener contacto con el público, como en la *Canción de María*, no hace dodecafonía».

«...La dodecafonía es la negación de la música... si naciera 20 veces, 20 veces haría La Rosa y El Sauce; 20 veces haría Pueblito mi pueblo».

A compositores como Schenberg, Berg y Paz dentro de 50 años «se los tendrá como un fenómeno de desintegración del medio... la antimúsica... sólo se mantiene a través de la fuerza del número. Ninguno de nuestros compositores vanguardistas tiene valor de por sí».

«Tocan sus obras en el Colón porque están agremiados. Yo no pertenezco a ninguna sociedad. La única es S.A.D.A.I.C. y me agremiaron allí cuando gané un concurso... Si mi música se hiciera por el hecho de ser socio de Jóvenes Compositores, por ejemplo, me sentiría muy triste». (La Prensa, 18-3-68)

5) Consejo final para los jóvenes estudiantes de música

«No se dejen engañar por los malos profesores que no son músicos. Dicen que es la música que viene, que no se puede escribir melodía. ¡Mentira se puede escribir melodía, lo digo yo!. Que no se puede escribir armonía ¡Mentira!. Lo digo yo. Es todo mentira de los profesores que son incapaces de sentir la música; podrán tener mucha erudición musical, pero no tienen nada adentro» (De un video personal realizado por V. Viladangos, 4-7-92).

Tercera parte. Breve ensayo sobre el legado musical de Guastavino

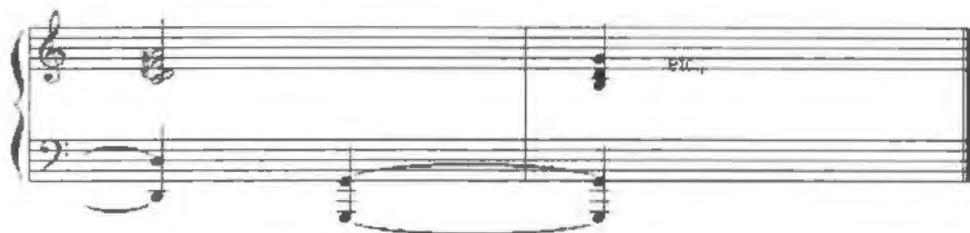
1) Tendencias que ayudan a conformar su estilo.

Sobre las tendencias constantes que se observan en un legado musical y que conforman lo que se conoce como «un estilo»; diremos que en Guastavino hallamos algunas que lo caracterizan y que trataremos brevemente a continuación;

–Cierre cadencial del estilo (también utilizado por Aguirre en los *Tristes*)

a) *3*

b) *Et...*



A)

Sonata N° 1 para guitarra. 2do. mov. cc. 24 ys.

B)

N° 5 de *Los Ros de la mano* cc 29, 30 y s

–Acompañamiento preferido para evocar a su terruño

A)

B)

C)



A)

Sonata N° 1 para guitarra. 2do. mov. cc. 24

B)

N° 12 de *Flores argentinas* cc]

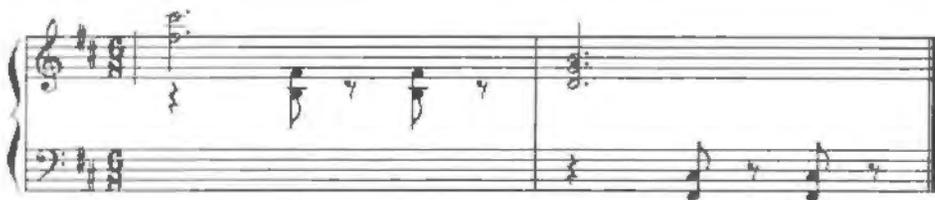
C)

Pueblito mi pueblo Para piano solo cc. 1

–Fórmula rítmica que aparece en los bajos del piano

A)

B)



A)

Arroyito serrano cc. 13

B)

Tierra linda cc 41

–Cadencia atenuada con el bajo sensibilizado

The image shows a musical score for piano. It is divided into two sections, a) and b). Section a) is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a vocal line with a melodic phrase. Section b) is in 2/4 time and continues the piano accompaniment with a more rhythmic bass line and a vocal line with a different melodic phrase. The word 'etc.' is written between the two sections.

A)

Llamura para violín y piano cc. 13 y 14

B)

Nº 1 de *Cuatro canciones coloniales* cc 23 y 24.

Sobre la armonía de factura tradicional, destaca el equilibrio en su realización donde «cada nota tiene su valor». Utiliza la tonalidad con el criterio afectivo del siglo XIX; identificándose con el modo menor.

Del total de su producción cerca del 70% está en modo menor. La inclusión de los modos antiguos como el dórico que el maestro asociaba con R. Alberti son ocasionales.

Los ambientes poéticos condicionan a la melodía y la armonía.

Evoca, excluyendo aquellas obras con nombres de especies folklóricas argentinas, con bastante frecuencia la milonga, la cueca, el vals y la tonada.

Esta última caracteriza la melodía genuina de Guastavino, que es la expresión cabal de su sentimiento. Siempre en modo menor, con amplias curvas melódicas son la base de la expresión de la madurez de de Guastavino.

La hallamos tanto en las obras instrumentales como en las canciones.

The image shows a single melodic line on a staff. It begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents, characteristic of a folkloric style like the tonada or cueca.

Tonada y cueca para clarinete y piano cc16 al 23

II) Significación para la historia de la música argentina

Carlos Guastavino se suscribe a la promoción del 40 (Veniard, 1988) que es cuando concluye su formación musical y comienza a producir.

Estilísticamente prolonga la línea nacionalista de Aguirre (promoción del 90) y López Buchardo (promoción del 900). Ellos tienen en común con Guastavino una sensibilidad por la melodía de tipo vocal que concretan cabalmente en la canción de cámara. El maestro es el único de ellos que compone sólo sobre textos en español.

Las nuevas búsquedas sonoras importadas de Europa, provocan la culminación del nacionalismo musical como movimiento en la década del 50.

Por un lado están Paz y sus discípulos con un dodecafonismo no ortodoxo y por el otro están aquellos que, o actualizan su lenguaje musical como Ginastera (que atraviesa de un nacionalismo objetivo a uno subjetivo para llegar en 1958 al neoexpresionismo con la incorporación de nuevas técnicas como el microtonalismo o la alcatoriedad. Scarabino, 1996) o adoptan un lenguaje europeizado individualista y desprovisto de toda identidad nacional.

Guastavino en cambio avanza imperturbable fiel a su ideal de belleza (melodía y tonalidad) que lo alejan por un lado de las búsquedas contemporáneas y lo acerca por el otro al público.

Es probable que con Guastavino se cierre un período fecundo que nos remonta a los precursores.

La significación para la historia de la música argentina podrá quizás hallar su medida en la valoración actual de la obra; porque la perspectiva que ofrece el tiempo nos está vedada a nosotros, contemporáneos de Carlos Guastavino.

III) Valoración actual

El aluvión de la obra de Guastavino (que mencionamos en la Parte I), es creciente y notorio desde hace más de una década (lo demuestran las liquidaciones de SADAIC).

La ejecución, grabación y estudio de su obra en todo el mundo colocan su nombre como referente a nivel internacional de la música académica argentina; ocupando el sitio antes exclusivo de Ginastera.

Carlos Suffern decía sobre este punto: *«Guastavino es el único compositor argentino que camina por el mundo sin promoción... por el valor de la obra. El caso de Ginastera ... Tiene una gran promoción. La cual, a los que no concebimos el arte, o el prestigio como una consecuencia de la promoción, nos hace ser un poco escépticos ... pero el valor que esa promoción le concede siempre a*

uno le hace pensar que sin esa ¿cómo le iría?». En cambio Guastavino no tiene ninguna... se canta en Rusia, China... en todos lados y a la par de todos los compositores. ¿Por qué?. Porque tiene una cualidad fundamental, que es la Musicalidad». (Suffern, entrevista realizada por J. Zaleman)²⁰.

Las causas de este reconocimiento tardío quizás se hallen en la tendencia revisionista que se registra a nivel mundial con el abandono progresivo de los abusos experimentales.

Podemos añadir la difusión, como reguero de pólvora, de las obras desde puntos claves de la docencia (como el que desarrolló Vilo en el «Centre de Formation Professionel»). También el silencio social y artístico tan prolongado creó una imagen distante del maestro, como la que se logra post-mortem que facilitaron una aproximación desprovista de preconcepciones, desatando así viejos nudos gordianos nacidos en el seno de la intolerancia.

IV) El verdadero estilo de interpretación de la obra de Carlos Guastavino. (Contribución de Carlos Vilo para este artículo)

Como especialista en la música vocal de Guastavino voy a referirme únicamente a ella. Comienzo por decir que para él la poesía es de fundamental importancia en sus obras. Él es una de esas personas que, sin hacer esfuerzo alguno y de primera instancia, captan el sentido de un poema; diría yo: por intuición o por inteligencia poética. Si la poesía le gusta, si lo conmueve, entonces... escribe la música. Si me atengo a lo que él mismo me dijo a partir de una poesía dada, me respondió: —*«La música ya está adentro: yo sólo escribo las notas».*

Su composición surge únicamente de lo que comunmente se llama «inspiración» o «intuición». Y bien, si la creación de estas obras fue originada por algo tan poco explicable como la «inspiración», su interpretación se logra por el mismo camino.

Agrego algunas otras cosas no menos importantes y que ayudan, tal vez, a mantenerse fiel a Guastavino y a entender su obra: comprensión profunda de la poesía, refinamiento en el discurso melódico, expresión de la pasión sin jamás desbordar. En otro orden de cosas, a Guastavino le horroriza que cambien algo que él escribió o que agreguen ornamentos que él no puso por ejemplo en sus obras «a la manera popular» —logrando con ellos falsos folklorismos. Tampoco admite que estas mismas canciones se interpreten con acompañamiento de bombo...

Estaba refiriéndome a su ciclo de *Canciones Populares*, pero frente a ellas que suman cerca de cincuenta, hay unas trescientas que tiene más que ver con los «dieder» o con obras corales elaboradas con gran maestría. Para éstas últimas, el esmero de la pro-

nunciación de las palabras, entre otras cosas, debe ser el mismo que el que se tiene para cantar un lied de Schubert, sin olvidar pronunciar siempre que aparece la letra «s», de forma sibilante.

Concluyo refiriendo una frase muy elocuente de Guastavino: *«La música debe traer paz»*. Carlos Vilo.

V) Consideraciones finales: Advertencia acerca de las obra editadas

El legado musical (no está ordenado por número de opus) de Carlos Guastavino se halla casi en su totalidad editado.

De las tres editoriales que en nuestro país se ocuparon de la obra hoy sólo quedan dos: Ricordi Americana y Lagos (La Editorial Argentina de Música ya no existe).

Aquellos intérpretes o estudiosos que utilicen ese material deben tomar en consideración lo que sigue:

1) Las tonalidades de las canciones no respetan en su gran mayoría a las originales ya que han sido transportadas por motivos comerciales (ello no reviste importancia para el maestro pero puede inhibir a algún intérprete desprevenido).

2) Las indicaciones metronómicas son originales del compositor (pero deben considerarse como tentativas, porque el a lo largo de los años, ha variado sus tempi, más lentos, como suele ocurrir con muchos compositores cuando llegan a una edad avanzada).

BIBLIOGRAFÍA

A — Artículos y libros

Arizaga, Rodolfo

1971. *Enciclopedia de la música argentina*. Bs. As. Fondo Nacional de las Artes.

Della Corte y Gatti

1958. *Diccionario de música*. Bs. As. Ricordi americana. 2da. Edición revisada y ampliada.

D'Urbano, Jorge

1950. *Anuario musical argentino*. Bs. As. Ed. Publis.

Finzi, Conrado.

1945. Entrevista a Guastavino (en: *Lyra*. Año III N° 27. Noviembre).

Franze, Juan Pedro.

1977. Nota escrita para *Lyra*

Frías, Brígida.

1954. Entrevista a Guastavino (en: *Lyra*. Año XI N° 131-133).

Lamuraglia, Nicolás.

1954. *Athos Palma. «Músicos de América»* Bs. As. Ricordi.

Mansilla, Silvina.

1989. *Carlos Guastavino*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Año 1° N° 10.

Manso, Carlos.

1992. «*Canción para los cinco continentes*» (en: *La Prensa* 10-V).

Senillosa, Mabel.

1956. *Compositores argentinos*. Bs. As. Lottermosser. 2da. edición.

Música e Investig.

Roldán, Waldemar Axel.

1996. *Música y músicos*. Bs. As. El Ateneo.

Scarabino, Guillermo.

1996. *Alberto Ginastera. Técnicas y estilos (1935-1950)* Inst. de Investigación Musicológica «Carlos Vega». Cuaderno de estudios N° 2.

Vilo, Carlos.

1996. Nota que acompaña al CD «*Flores Argentinas*». Cascavelle. Vol. 1059. Suisse.

Veniard, Juan María

1986. *La música Nacional Argentina*. Bs. As. Inst. Nac. de Musicología “Carlos Vega”.

1988. «*La teoría Histórica de las generaciones y el desarrollo cronológico de la Música Académica Argentina*». Bs. As. Terceras Jornadas Argentinas de Musicología “Carlos Vega”.

Willams, Alberto.

1941. *Pensamiento sobre música*. Bs. As. Ed. La Quena.

B – Catálogos y álbumes

ALBUM, 1942: Recordatorio del Teatro Colón.

COMPOSITORES, 1955: América vol. 1. Sección de Música. Departamento de Asuntos Culturales Unión Panamericana, Washington D.C.

RICORDI, 1957, 1961 & 1993: Catálogos.

SCHWANN OPUS, 1993: Summer. USA.

Publicaciones periódicas y revistas

Cabildo Bs. As. 29-11-42

El Pampero Bs. As. 01-12-42

El Mundo Bs. As. 28-11-42

La Argentina Bs. As. 27-11-42

La Nación Bs. As. 28-11-42

La Prensa Bs. As. 28-11-42, 18-3-68, 10-5-92

La Razón Bs. As. 28-11-42

Revista Folklore: s/f

Revista Realidad Musical Argentina. Año 1 - Nº 3

D – Documentos

- 1) Abreviaturas: LCNM: (Legajos del Conservatorio Nacional de Música) Se citan los folios correspondientes a los legajos de profesores.
- 2) Todo el material de archivo (fotos, cartas, declaraciones, etc.; están detalladas en el texto).
- 3) Las citas textuales del compositor están documentadas en tres categorías:
 - 1) grabaciones en cinta magnetofónica
 - 2) grabaciones en video
 - 3) apuntes tomados de manera directa y testimonios de allegados que así lo hicieron.

Catálogo de obras

A) OBRAS ORIGINALES

I. Ballet

1942. *Fine una vez ...*

p.: Un acto.

t.: Wedebe

MS: perdido

obs: por encargo de Cnel.

W. de Basil, dir. Original

Ballet Russe.

II. Orquestal

1941. *Suite argentina*

p.: 1. Gato 2. Se equivocó la paloma-
3. Zamba Malambo.

o.: 2.1.2.1-2. 1.1.0; timb.; coro fem.
(SSMC) y colabs.

MS: en alquiler en Ricordi.

obs: 1 orig. pn. 2. orig. para cto. y pn.

1944. *Sinfonetta*

MS: perdido.

1949. *Tres romances argentinos*

p.: 1. Las niñas 2. Muchacho
jujeño 3. Baile "El Cuyo"

o.: 2 (1). 2.2.2-4.2.3.1., timb.
arpa, cdas.

obs: orig. 2 pn.

ca. 1960. *Tres cantinelas y final*

p.: 1. La casa - 2. Juanita

3. El ceibo - 4. Final: Romance en
Colastiné

o.: cdas.

obs.: 1. orig. par pn. (Nº 10) 2.

id. (Nº 6) 3. id. (Nº 4) 4. comp. para esta versión.

III. Orquestal con solista

1952. *Romance de Santa Fe*

o.: 2.2.2.2.-4.2.3.1., timb. pn.

cdas.

MS.: copyright by Ricordi. 1958. en alq.

obs.: transc. para 2 pn.

1972. *Despedida*

pates: 1. Allegretto - 2. Sostenuto

3. Allegretto.

o.: 2.2.2.2.-2.0.0.0., timb., coro
fem. (S.M.C.), coro masc. (T.Bj.Bj.),
B. sol., cdas.

t.: León Benarós.

ed.: E.L., 1988 sólo la parte coral.

IV. Conjunto de cámara

1945. *Sonetos de ruiseñor*

p.: 4 sonetos

o.: fl., cl., vc., pn., S. sol.

t.: Lorenzo Varela.

MS.: en alq. en Ricordi.

1946. *Bailecito*

o.: 2 pn.

ed.: E.R.A., 1946

obs.: orig. para pn.

Gato

o.: 2 pn.

ed.: E.R.A., 1946.

obs.: orig. para pn.

Post. 1946. *La rosa*

o.: vc. y pn..

Obs.: orig. para cto. y pn.

1948. *Tres romances argentinos*

p.: 1. Las niñas - 2. Muchacho jujeño

3. Baile "El Cuyo".

o.: 2 pn.

ed.: E.A.M., 1951.

obs.: transc. para orq.

para pn (sólo el N° 1)

Cuarteto

o.: 2 vl., va, vc..

1950. *Llanura*

o.: vl. y pn.

ed.: E.R.A., 1950

obs.: trasnc. que detallamos a cont.

o.: 2 pn.

ed.: E.R.A., 1954

obs.: orig. para vl. y pn.

1952. *Arabescos sobre la canción*

"se equivocó la paloma"

o.: 2 pn.

ed.: E.R.A., 1952

obs.: orig. para cto. y pn.

Sonata

o.: vl. y pn..

obs.: en la mayor

1954. *La rosa y el sance*

o.: vc. y pn.

ed.: E.R.A., 1954.

obs.: oig. para cto. y pn. Rev. de
Aurora Nátola.

ca. 1955. *Romance de Santa Fe*

o.: 2 pn.

ed.: E.R.A., 1955

obs.: orig. para pn. y orq.

post. 1957. *Cantilena N° 6 "Juanita"*

o.: vl. y pn..

obs.: orig. para pn.

El patio-preludio

o.: 2 guit.

col.: E.R.A.; (?)

obs.: orig. para pn. (N° 1 de "La siesta".

Rev. Martínez-Zárate

Cantilena N° 1 "Santa fe para llorar"

o.: vc. y pn..

obs.: orig. para pn.

ca. 1965. *Presencia N° 6 "Jeromita Linares"*

for.: 2 vol., va., vc., guit.

ed.: E.R.A., 1966

obs.: la parte de guit. está rev.

por Roberto Lara.

(14-8-1965). *Presencia N° 7 "Rosita Iglesias"*

o.: vl. y pn.

ed.: E.R.A., 1966

obs.: rev. y dig. por R. Iglesias.

Post. 1965. *Tonada y cueca*

P.: 1. Tonada 2. Cueca

o.: cl. en si bemol y pn..

obs.: 1. orig. para pn. (Presencia N° 4).
2. orig. para cto. y pn. (Mi viña de Chapanay)

1971. *Sonata* (1-71)

p.: 1. Allegro deciso 2. Andante
3. Rondo (Allegro spiritoso)
form: cl. en si bemol y pn.
ed.: E.L., 1976

Presencia N° 8 "Luis Alberto" (5-71)

o.: ob., cl., tr., fg., pn..

*Música para cuatro trombones o
cuatro cornos*

p.: 1. Marcha - 2. Canción popular
3. Interludio - 4. Final.
o.: 4 trom. o 4 cor.

(18-6 1971). *Scherzino*

o.: fag., tr., cl., ob.

1972. *Presencia n° 9* (VII 1972)

o.: cor. in., y pn..

Ant. 1973. *Sonata*

p.: 1. Andante comodo - 2. Andante
cantabile
3. Rondo (Allegro giusto)
o.: tromb. o tr. y pn.
ed.: E.L., 1976

ca. 1973. *Introducción y allegro*

o.: fl. dulce o traversa y pn.
ed.: E.R.A., 1973.

V. Piano

1940. *Bailecito*

ed.: E.R.A., 1941
obs.: danza "a la manera popular"
transc. para 2 pn. y para guit.

Gato

ed.: E.R.A., 1941
obs.: danza "a la manera popular"
transc. para 2 pn. y para orq.

Tierra linda

ed.: E.R.A., 1942

1942. *La siesta (tres preludios)*

p.: 1. El patio - 2. Sauce - 3. Gorriones
ed.: E.R.A., 1943
obs.: transc. para 2 guit. (N° 1)

1945. *Sonatina*

p.: 1. Allegretto - 2. Lento muy expresivo
- 3. Presto
ed.: E.R.A., 1945.
obs.: en sol menor.

1947. *Se a* (1-1—1947)

p.: 1. Allegretto íntimo - 2. Scherzo,
molto vivace - 3. Recitativo: lento - 4. Fuga
y final.
ed.: E.R.A., 1953
obs.: en do sostenido menor

1949. *Tres sonatinas*

p.: 1. Movimiento - 2. Retama - 3. Danza
ed.: E.R.A., 1950.
obs.: "sobre ritmos a la manera popular"

argentina". Comp. en Londres.

1952. *Estilo*

ed.: E.R.A., 1952

obs.: "a la manera popular"

Pampeano

ed.: E.R.A., 1952

La tarde en rincón

ed.: E.R.A., 1953

obs.: transc. para guit.

Ant. 1953. *Las niñas*

ed.: E.A.M., 1953

obs.: orig. para 2 pn. (Nº 1 de los Tres Romances argentinos)

Suite argentina

o - 2. Se equivocó la paloma

3. Zamba - 4. Malambo

obs.: orig. para orq.

1953. *Romance de Cayo* (la zamacueca)

ed.: E.R.A., 1953

ca. 1955. *Tres romances nuevos*

p.: 1. La niña del río dulce - 2. El chico que vino del sur.

ed.: E.R.A., 1955.

obs.: el Nº 3 no existe.

ca. 1956, a. 1958. *Diez cantilenas argentinas*

p.: 1. Santa Fe para llorar

2. Adolescencia. 3. Jacarandá

4. El ceibo - 5. Abelarda Olmos

6. Juanita - 7. Herbert - 8. Santa Fe anti-

guo 9. Trébol - 10. La casa.

ed.: E.R.A., por separado. Reunidas en un alb. (23-9-58).

obs.: Nº 1: transc. para guit.

(de 1953 por lo que deducimos el orig. que es para pn. puede ser de ese año) y para vc. y pn. Nº 4: trnasc. para guit.

Nº 10: transc. para edas.

1957. *Pueblito mi pueblo* (6-1957)

ed.: E.R.A., 1957

obs.: original canto y piano

1959. *Las presencias*

p.: 1. *Lodurina* - 2. *Ortega*

3. *Federico Ignacio Céspedes Villegas* - 4. *Mariana* 5. *Horacio Lavalle*.

ed.: E.R.A., por separado (1960 a 1961)

obs.: transc. para cl. y pn (Nº 4 Tonada).

1966. *Mis amigos* (8-1966)

p.: 1. Luisito de la Calle Concordia

2. Nelly, de la calle Río Cuarto

3. Ismael, de la calle Teodoro García

4. Pablo del Aeroparque

5. Fermina de la calle Aranguren

6. Gabriel de la calle Andonaegui

7. Alberto de la calle Posadas

8. Casandra de la calle Galileo

9. Damián de la calle Malabía

10. Alina de la calle Lacroze.

ed.: E.R.A., 1967

obs.: "Retratos musicales para pianistas jóvenes".

Reunidos en un álbum

1974. *Diez cantos populares*

ed.: E.L., 1976

1987. *Sonatina* (16-10-1987)

p.: 1. Allegretto cantabile

Andante cantabile sereno

3. *Rondo*

ed.: E.L., 1991

obs.: el título "Romance del Plata" no es de Guastavino, sino del dúo Zanetti-Turina que la estrenó.

1992. *El sanpedrino* (5-6-92)

obs.: orig. para canto y piano.

VI. Guitarra

Ant. 1940 *La rosa*

obs.: orig. para cto. y pn.

1953. *Cantilena n° 1 "Santa Fe para llorar"*

ed.: E.R.A., 1953

obs.: rev. por María Luisa Anido. Orig. para pn.

1958. *La tarde en rincón*

ed.: E.R.A., 1958

obs.: orig. para pn.

ca. 1960. *Cantilena n° 4 "el ceibo" Tres cantilenas argentinas*

1. N° 10 - 2. N° 9 - 3. N° 8.

ed.: E.R.A., 1960.

obs.: orig. para pn. Rev. por R. Lara (N° 10, N° 9 y N° 8)

1967. *Sonata N° 1* (2-1967)

p.: 1. Allegro deciso e molto ritmico

2. Andante - 3. Allegro spiritoso

ed.: E.R.A., 1967

obs.: rev. y dig. por Roberto Lara

1967. *Bailecito*

ed.: E.R.A., 1967

obs.: orig. para pn. Rev. y dig. por R. Lara.

1969. *Sonata N° 2*

p.: 1. Allegretto íntimo ed. espressivo.

2. Andante sostenuto

3. Presto.

ed.: E.R.A., 1969

obs.: rev. por Roberto Lara

1973. *Sonata N° 3*

p.: 1. Allegro preciso e ritmico

2. Adagio - 3. Allegro.

ed.: E.R.A., 1973

obs.: rev. por Horacio Ceballos.

VII. Duo vocal a cappella

ca. 1968. *Serena Fillafañe*

o.: S. y M.

t.: León Benarós.

obs.: orig. para cto. y pn.

VIII. Duo vocal con piano

1939. *Arroyito serrano*

o.: 2 voces y pn.

t.: Carlos Guastavino

ed.: E.R.A., 1940

obs.: es la misma partitura (cat. IX)

donde se lee con "2da. voz opcional".

1941. *Pueblito mi pueblo*

α: 2 voces y pn. y sol.

t.: Francisco Silva

ed.: E.R.A., 1942

obs.: es la misma partitura (cat. IX)

donde se lee con "2da. voz opcional".

1947. *Cancion de navidad*

α: 2 voces y pn.

t.: Francisco Silva

ed.: E.R.A., 1947

obs.: es la misma partitura (cat. IX)

donde se lee "con 2da. voz opcional"

1963. *Cancion del litoral*

α: 2 voces y pn.

t.: León Benarós.

obs.: el t. está incompleto. Al ser añadida la 2da. estrofa fue rebautizada (Ver *Pitogüe*)

1968. *Severa villafañe*

α: M.T. y pn.

t.: León Benarós.

obs.: orig. para cto. y pn.

1987. *Mi canto* (7-1987)

α: B-Bj. y pn.

t.: Nikla Mileo.

obs.: orig. para cto. y pn.

1997. *El pitogüe*

α: 2 voces y pn.

t.: León Benarós.

obs.: es la canción del litoral con la 2da. estrofa escrita por

L. Benarós (1997), por lo cual fue rebautizada.

IX. Canto y piano

1939. *Arroyito serrino*

t.: Carlos Guastavino

ed.: E.R.A., 1940

obs.: "Canción escolar aprobada por el Consejo Nacional de Educación. Posee una 2da. voz opcional.

Trasc. para coro mixto.

Gratitud

t.: Carlos Guastavino

E.R.A., 1940

obs.: "Canción escolar"

1940. *Propósito*

t.: Carlos Guastavino

E.R.A., 1940

obs.: "Canción escolar"

Tres canciones

p.: 1. Canción - 2. Trigo - 3. Cantar del tiempo alegre.

t.: Frida Schultz de Mantovani

obs.: Perdidas.

1940. *El nazo*

t.: Gabriel Mistral

ed.: E.R.A., 1961

1942. *Piececitos*

t.: Gabriela Mistral

ed.: E.R.A., 1942

1951. *Anbelo*

t.: Domingo Zerpa

ed.: E.A.M., 1951

obs.: existe transc. para coro mixto.

La rosa

t.: Gabriela Mistral

obs.: transc. para vc. y pn.; para guit.
y para sexteto vocal con piano.

Balada

t.: Gabriela Mistral

obs.: existe versión posterior (ver 1989)

1941. *Campanas*

t.: Francisco Silva

ed.: E.R.A., 1941

1942. *Pueblito mi pueblo*

t.: Francisco Silva

ed.: E.R.A., 1942

obs.: posee 2da. voz opcional (con sol.)

Transc. para 4 voces mixtas y sol.,
para pn. y para canto y guit.

1941. *Se equivoco la paloma*

t.: Rafael Alberti

ed.: E.R.A., 1941

obs.: transc. para coro fem. y orq.;
para 2 pn.; para pn.; para coro mixto
a 4 voces y para coro fem. a 3 voces

Primavera

t.: Francisco Silva.

1942. *Por los campos verdes*

t.: Juana de Ibarborou

ed.: E.R.A., 1965.

1943. *La rosa y el sauce*

t.: Francisco Silva

ed.: E.R.A., 1943

obs.: Transc. para vc. y pn.

1943. *Manitas*

t.: Gabriel Mistral.

obs.: existe versión posterior (ver.1989)

1943. *Cita*

t.: Lorenzo Varela

ed.: E.R.A., 1943

Paisaje

t.: Francisco Silva

ed.: E.R.A., 1943

Riqueza

t.: Gabriela Mistral

ed.: Fas. VIII de "Antología de compositores argentinos"
(1944) E.R.A., 1956

1945. *Seis canciones de cuna*

1. Hallazgo - 2. Apegado a mi - 3. Encantamiento - 4. Corderito - 5. Rocio - 6. Meciendo

t.: Gabriela Mistral

ed.: E.R.A., 1945

obs.: N° 3: comp. alr.1940. Tiene transc.
para cto. y guit. N° 4. Transc. para coro
fem. a 3 voces.

1944. *Las nubes*

p.: 1. Jardín antiguo - 2. Desco

3. Alegría de soledad

t.: Luis Cernuda

ed.: E.R.A., 1944

1946. *Siete canciones*

p.: 1. La novia - 2. Geografía física - 3. Elegía - 4. Nana de niño malo
5. Al puente de la golondrina
6. A volar - 7. Jardín de amores
t.: Rafael Alberti

ed.: E.R.A., 1946/ E.L., 1977

obs.: transc. para coro mixto (N° 1)
la N° 5 fue comp. alr. de 1940.

Déjame esta voz...

t.: Luis Cernuda
ed.: E.R.A., 1956

Paralelo

t.: Francisco Silva.

1945. *Tres canciones*

t.: Luis Cernuda
p.: 1. Violetas - 2. Pájaro muerto
3. Donde habite el olvido.
ed.: E.R.A., 1954

La nube

t.: Manuel Altolaguirre
obs.: existe versión posterior
(ver 1989)

1947. *El prisionero*

t.: Anónimo (Romancero español)
ed.: E.A.M., 1952

Cancion de navidad

t.: Francisco Silva
ed.: E.R.A., 1947

obs.: posee una segunda voz opcional.
Obtuvo el premio Revista "Vosotras"
entre casi 400 oponentes. Transc. para
coro mixto.

1948. *Esta iglesia no tiene...*

t.: Pablo Neruda
ed.: E.R.A., 1949

1950. *Tres canciones*

p.: 1. La palomita - 2. Cantilena
3. Dones sencillos
t.: José Igecias de la Casa
ed.: E.R.A., 1951

1953. *Siesta*

t.: Francisco Silva
ed.: E.R.A., 1953
obs.: transc. para coro mixto

Ant. 1954. *El labrador y el pobre*

t.: Anónimo (Romancero español)
ed.: E.R.A., 1954

Ant. 1955. *Cancion de navidad n° 2*

t.: Carlos Vicent (seudónimo
de Carlos Guastavino)
ed.: E.R.A., 1955

1956. *La primera pregunta (el adolescente muerto)*

t.: Nina Cortese
ed.: E.R.A., 1957

Ombú

t.: Nilda Mileo
ed.: E.R.A., 1956

obs.: "canción escolar". Transc.
para coro masc. (dos versiones)
y nuevo ac. Ver 1989

Mi canto

t.: Nilda Mileo

ed.: E.R.A., 1956

obs.: "Canción escolar"

Transc. para coro mixto y para
duo vocal con piano.

1960. *Pequeño mío*

t.: Graciela Estigarribia

1961. *Los días perdidos*

t.: Ana María Chohuy Aguirre

ed.: E.R.A., 1963

1962. *Noche a la armonía*

t.: Ana María Chohuy Aguirre

ed.: E.R.A., 1962

1963. *La difunta correá*

t.: León Benarós

Luna de los tristes

t.: León Benarós

Milonga de dos hermanos

t.: Jorge Luis Borges

ed.: E.L., 1963

La tempranera

t.: León Benarós

ed.: E.L., 1963

obs.: Transc. para cto. y guit.
y para coro mixto.

1964. *Zamba del quiero*

t.: Inés Malinov

ed.: E.R.A., 1964

obs.: transc. para coro masc. y para coro
mixto.

1964. *Serena Villafañe*

t.: León Benarós

ed.: E.R.A., 1964

obs.: Transc. para coro mixto;
para coro masc.; para duo vocal
"a cappella"; para duo vocal con
piano y para cto. y guit.

1964. *Adiós quebrachito blanco*

t.: Atahualpa Yupanqui

ed.: E.L., 1964

1964. *Noches de Santa Fe*

t.: Guiche Aizenberg

ed.: E.L., 1964

obs.: transc. para coro mixto

1964. *Ojos de tiempo*

t.: Alma García

ed.: E.L., 1964

obs.: transc. para coro mixto

1964. *Romance de la Delfina*

t.: Guiche Aizenberg

ed.: E.L., 1964

obs.: transc. para coro mac.
con piano.

Pampa fértil

t.: Guiche Aizenberg

1965. *En el pompollo más alto*

t.: León Benarós
ed.: E.R.A., 1965

En el río feliciano

t.: en el MS. se lee "León Benarós" pero el poeta ha negado la autoría.

1965. *Ay que el abna*

t.: León Benarós
ed.: E.R.A., 1965

obs.: transc. para cto. y guit.; y para coro mixto

Cuatro canciones coloniales (Mayo-Set.)

p.: 1. Cuando acaba de llover
2. Prestame tu pañuelito 3. Ya me voy a retirar 4. Las puertas de la mañana
t.: León Benarós.

obs.: transc. para coro masc. (Nº 2) y para 3 voces, tpt. y pn (Nº 4).

Ant. 1965. *Quince canciones escolares*

ap.: 1. Es mi escuela hay un naranjo- 2. Está lloviendo en mi escuela -3. El pajarito del frío - 4. Belgrano nos dió handera - 5. Química - 6. Viaje de papel- 7. Me gusan las matemáticas 8. Buen día Sr. Invierno - 9. La música- 10. La última hoja - 11. Quién fuera granaderito- 12. Me gusta la mitología - 13. Doña Paula Albarracín- 14. Sarmiento fundaba escuelas- 15. Ya llegan las vacaciones.

t.: León Benarós.

ed.: E.L., 1965

obs.: t:masc. para coro masc. (Nº 9 y Nº 14) y para coro masc. con piano (Nº 11)

1965. *Romance de José Cubas*

t.: León Benarós
ed.: E.R.A., 1965

obs.: transc. para coro masc. y para coro mixto

1965. *En la mañana rubia*

t.: Atahualpa Yupanqui
ed.: E.L., 1965

1965. *Yo maestra*

t.: Alma García
ed.: E.L., 1965

obs.: transc. para coro mixto y para 3 voces fem.

1966. *A un árbol*

t.: Luis Furlan
ed.: E.L., 1966

obs.: transc. para coro masc. y para 3 voces fem.

1966. *Cancion de cuna del Chacho*

t.: León Benarós

ed.: E.L., 1966 en el álbum "El Chacho: vida y muerte de un caudillo", donde hay comp. de Abalos, Navarro y Di Fluvio. Guastavino firma la música con el seudónimo: Carlos Vincent.

1968. Ant. *Doce canciones populares*

p.: 1. Bonita rama de sauce 2. El sampedrino-3. Los desencuentros - 4. Quisiera ser por un rato-5. Vidala del secadal - 6. Pampamapa-7. Abismo de sed - 8. Pampa sola - 9. Forastero - 10. La siempreviva - 11. Hermano-12. Mi viña de

Chapanay.

t.s 1. Arturo Vázquez - 2. León Benarós
- 3. Guiche Aizenberg - 4. León Benarós
- 5. León Benarós - 6. Hamlet Lima Quíntana-
7. Alma García-8. Guiche Aizenberg - 9. Atahualpa Yupanqui - 10. Arturo Vázquez - 11. Hamlet Lima Quíntana - 12. León Benarós

de. E.L. 1968

obs.: transc.: N° 1 coro fem. N° 2: para coro mixto; para cto. y guit. y para pn. N° 3 para coro mixto N° 5: para cto. y guit. N° 6: para coro mixto N° 8: para coro masc. N° 10: par cto. y guit. 12. Para cl. Y pn.

(Cueca) y para coro masc.

Edad del asombro

1. Los asombros: a) El día, b) La noche, c) El sueño

2. Los seres: a) El árbol, b) Los pájaros, c) El amigo

3. La frontera: a) Era un día de lluvia, b) En el sueño de la calle, c) Detrás de la pared

t.:Hamlet Lima Quintana

ed.: E. L., 1969

obs.: transc. de "El amigo" para coro masc. Y para 3 voces fem.

1969. *Flores Argentinas*

p.: 1.Cortadera, plumerito

2.El clavel del aire blanco

3.Campanilla ¿dónde vas?

4. El vinagrillo morado

5. Que linda la madreSelva

6. Las flores del Macachín

7. Las achiras coloradas

8. Jazmín del país, ¡qué lindo!

9. Aromito, flor de tusca

10. La flor del aguapé

11. Ay, aljaba, flor de chilco

t.: León Benarós

ed.: E.L., 1970

obs.: transc. para coro masc (N° 1 y N° 12) y del N° 8: para 3 voces fem. y trompeta y para sexteto vocal con piano (además de una transc. inconcl. para cto. y guit.)

1972. *Los ríos de la mano* (11-72 al 1-73)

1. Planchas -2. Dedal-3. Acerico -4. Es-cuadra-5. Horquilla -6. Garlopín -7. Plo-mada -8. Tijera - 9. Destornillador- 10. Carretilla de madera

t.:José Pedroni

ed.: E. EL., 1974

obs.: N° 6: transc. para 3 voces fem.

1973. *Canciones del alba* (1-1973)

p.: 1. Los llantos del alba

2. El cerro estaba plateado

3. El paso de las estrellas

4. El albeador

t.: León Benarós

ed.: E. L., 1976

1974. *Pájaros*

p.: 1. Benteveo- 2. Torcacita

3. Hornero- 4. Tacuarita

5. Alferez-6. Pirinch

7. Chingolo- 8. Gorrión

9. Teru-teru

t.: León Benarós
 ed.: E. L., 1974
 obs.: transc. N° 2 para sexteto vocal con
 piano. N° 7: para coro masc.

1975. *Elegía para un gorrión*

t.: Alma García
 ed.: E. L., 1976

Cuatro sonetos de Quevedo

p.: 1. Soneto I "Los que ciego me ven..."
 2. Soneto II "Artificiosa flor..." 3. Soneto
 III "Tras arder siempre..." 4. Soneto
 IV "Esa color de rosa..."
 t.: Francisco de Quevedo y Villegas.
 ed.: E. L., 1976

1988. *Familia y yegua* (18-7-88 y 4-8-88)

o.: B y pn. y T. y pn. respectivamente
 t.: Miguel Angel Romero
 ed.: E. L., 1994

1989. *Manitas* (23-6-89)

o.: S. y pn.
 t.: Gabriela Mistral
 obs.: existe versión MS pretérita (ver:
 1942)

Balada (5-7-89)

o.: M. y pn.
 t.: Gabriela Mistral
 obs.: existe versión MS. pretérita (ver:
 1940)

La nube (2-8-89)

o.: T. r pn.
 t.: Manuel Altolaguirre

obs.: existe versión MS. pretérita (ver:
 1945)

Ombú (14.9.89)

form: B. y pn
 t.: Nilda Mileo
 obs. nuevo ac. para piano dedicado a
 Luciano Garay

X. Canto y guitarra

1965. *Ay que el alma*

t.: León Benarós.
 ed.: E. R. A., ca. 1965
 obs.: orig. para cto. y pn.

Pueblito mi pueblo

t.: Francisco Silva
 ed.: E. R. A., ca. 1965
 obs.: orig. para cto. y pn.

Severa Villafañe

t.: León Benarós
 ed.: E. R. a., 1965
 obs.: orig. para cto. y pn.
 Rev. y dig. por R. Lara

Vidala del secadal

t.: León Benarós
 ed.: E. L., 1965
 obs.: orig. para cto. y pn.
 Rev. y dig. por R. Lara.

El sampedrino

T.: León Benarós
 Obs.: orig. para cto. y pn.

La siempreviva

T.: Arturo Vázquez

Obs.: orig. para cto. y pn.

La tempranera

t.: León Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

Encantamiento (1965)

t.: Gabriela Mistral

obs.: orig. para cto. y pn.

XI. Coral "a cappella"

1950. *Se equivocó la paloma*

o.: coro mixto (S.C.T.B.)

t. Rafael Alberti

ed: ERA (1952)

obs.: original para canto y piano

1951. *Arroyito serrano* (1951)

o.: coro mixto (S.C.T.B.)

t.: Carlos Guastavino

original para canto y piano

Canción de Navidad (1951)

o.: coro mixto (S. C. T. B)

t.: Francisco Silva

ed: E. R. A (1953)

obs.: original canto y piano

Pueblito, mi pueblo (1951)

o.: solista y coro mixto (S. C. T. B)

t.: Francisco Silva

ed: Ricordi (1951)

obs.: original para canto y piano

Antelo (1951)

o.: coro mixto (S. C. T. B)

t.: Domingo Zerpa

ed: EAM (1953)

obs.: original par canto y piano

1954. *La novia* (1954)

o.: coro mixto (S. C. T. B)

t.: Rafael Alberti

ed: E. R. A: 1954

obs.: original para canto y piano de Siete canciones

1956. *Mi gato*

o.: coro mixto (S. C. T. B)

t.: Nilda Mileo

ed: E. R. A (1956)

obs.: original para canto y piano

1956. *Ombú*

o.: coro masculino (Te 1, Te 2, Bar, B)

t.: Nilda Mileo

ed: E. R. A (1956)

obs.: original para canto y piano

1964 *Canciones populares argentinas*

o.: coro mixto (S. C. T. B)

ed.: E. R. A. (1960 – 1964)

obs.: se consignan comp. orig. de la serie.

1964. 21. *Severa Villafañe* (zamba)

t.: León Benarós

obs.: original para canto y piano:

como subtítulo dice: zamba

22. *Zamba del quiero*

t.: Inés Malinow

obs.: original para canto y piano

25. *¡Ay! que el alma...* (a 6 voces mixtas)
t.: León Benarós
obs.: original para canto y piano

26. *Romance de José Cubas*
t.: León Benarós
obs.: original para canto y piano: versión
para coro masculino (Te 1, Te 2, Bar, B)
a cappella (7-XI-1987)

27. *Lueda se ve la rama*
t.: León Benarós

1963. *Canciones populares*
o.: coro mixto (S. C., T. B)
ed.: E. L., desde 1963.
obs.: consignamos los tit. orig. de
Guastavino.

1963. *La troupranera* (zamba)
t.: León Benarós
obs.: original para canto y piano: de las
Canciones populares

Ojos de tiempo. Zamba
t.: Alma García
obs.: original para canto y piano

1963. *El sampedrino*. Canción pampeana
t.: León Benarós
obs.: original para canto y piano: de las
Doce canciones populares- Lejos de Santa
Fe. Canción del Litoral
t.: Guiche Aizenberg

Yo, maestra
t.: Alma García

Los desenueños
t.: Guiche Aizenberg
obs.: orig. para cto. y pn.
Lejos de Santa Fe
t.: Guiche Aizenberg
obs.: orig. para cto. y pn.
Pampamapa
t.: Hamlet Lima Quintana
obs.: orig. para cto. y pn.

Post. 1964. *Zamba del Quiero*
o.: T. T. B. Bj.
t.: I. Malinow
obs.: orig. para cto. y pn.

Post. 1963. *Yo Maestra*
o.: S. M. C.
t.: Alma García
obs.: orig. par cto. y pn.

Sarmiento fundaba escuelas
o.: S. M. C.
t.: L. Benarós
obs.: orig. para cto. y pn.

1966. *Bonita rama de sauce*
o.: S. S. M. C.
t.: Arturo Vazquez
obs.: orig. para cto. y pn.

1966. *Tres canciones de cuna*
p.: 1. Miedo 2. Yo no tengo
soledad 3. La noche
t.: Gabriela Mistral

o.: coro mixto (S. C. T. B)
ed.: E. El., 1970

1966. *Se equivocó la paloma*

o.: S. M. C.

t.: R. Alberti

dc.: Revista Coralía (nov. 97)

obs.: orig. para cto. y pn.

1971. *El amigo*

o.: S. M. C.

t.: H. Lima Quintana

obs.: orig. para cto. y pn.

1971. *Jaquín del país*

o.: S. M. C. y tpt. en do

t.: León Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

La parte de tpt. suple la voz masculina
(ver: t. del artículo)

1987. *El amigo* (2-11-87)

o.: T. T. B. Bj

t.: H. L. Quintana

obs.: orig. para cto. y pn.

Chingolo (3-11-87)

o.: T. T. B. Bj.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

Ceibo, ceibo, zúñandi (5-11-87)

o.: T. t. B. Bj.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

Romance de José Cubas (7-11-87)

o.: T. T. B. Bj.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

Prestame tu pañuelito (7-11-87)

o.: T. T. B. Bj.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

Mi viña de Chapanay (9-11-87)

o.: T. T. B. Bj.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

Pampa sola (9-11-87)

o.: T. T. B. Bj.

t.: Guiche Aizenberg

obs.: orig. para cto. y pn.

Severa Villafañe (12-11-87)

o.: T. T. B. Bj.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

Ombú (13-11-87)

o.: T. T. B. Bj.

t.: Nilda Mileo

obs.: orig. para cto. y pn. Es otra versión
que la de 1956.

Cortadera plumerito (14-11-87)

o.: T. T. B. Bj.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

El amante y la muerte (25-11-87)

o.: T. T. B. Bj.

t.: Anónimo español s. XVI

1987. *Carlöpín* (25-4-88)

o.: S. M. C.

t.: J. Pedroni

obs.: orig. para cto. y pn.

Condierto (27-4-88)

o.: S. M. C.

t.: G. Mistral

obs.: orig. para cto. y pn.

1990. *La música* (29-5-90)

o.: T. T. B. Bj.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

Armiendo Jundaba estenelas (1-8-90)

o.: T. T. B. Bj.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

1990. *A un árbol* (22-6-91)

o.: T. T. B. Bj.

t.: Luis Furlan

obs.: orig. para cto. y pn.

XII. Coral con piano

1941. *Romance de ausencias*

o.: copro mixto (S. C. T. B) y 2 pn.

t.: Ricardo Rojas

ed.: E. R. A., 1964

obs.: reelabora el orig. en 1962-63

1967. *Indianas* [Nº 1]

Seis canciones

form: cuarteto vocal o coro mixto y piano

p.: 1. *Gala del día* (28-X-1967; t.: Arturo

Vazquez), 2. *Quién fuera como el jazmín*

(4-XI-1967; t.: León Benarós), 3.

Chañarcito, chañarcito (15-XI-1967; t.

León Benarós), 4. *Viento norte* (20-XI-

1967; t.: Isaac Aizenberg), 5. *Al tribunal*

de tu pecho (2-XII-1967; t.: León

Bernarós) 6- *Una de dos* (12-XII-1967);

t.: Juan Ferreyra Basso)

ed.: E. R. A (1968)

1968. *Indianas* Nº 2 (abril-mayo 1968)

form: coro masculino (Te 1, Te 2, Bar, B) y piano

p.: 1. Eduardo Belgrano (5-V-1968; t.

Edgardo Apesteguía); 2. *La tarde* (16-V-

1968; t.: Ana María Chouhy Aguirre); 3.

Adiós, corazón de almendra (26-IV-1968;

t.: León Benarós); 4. *Sino* (26-V-1968; t.:

Juan Ferreyra Bassol.

ed.: E. R. A., (1970)

1971. *Las puertas de la mañana*

o.: S. M. C., tpt. en do y pn.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

La parte de tpt. suple la voz masculina

(ver: t. del artículo)

Romance de la Delfina (29-5-88)

o.: T. T. B. Bj. y pn.

t.: L. Benarós

obs.: orig. para cto. y pn.

Triptico

p.: 1. Torcacita 2. La rosa
3. Jazmín del país.
o.: S. M. C. T. B. Bj. y pn.
t.s.: 1. L. Benarós 2. G. Mistral
3. L. Benarós.
obs.: orig. para cto. y pn. (N° 1, 2, 3)

Quien fuera granaderito (7-8-90)

o.: T. T. B. Bj. y pn.
t.: L. Benarós
obs.: orig. para cto. y pn.

XIII. Obras inconclusas

¿? Sinfonía en si bemol
¿? Jazmín del país (cto. y guit.)

B) OBRAS ESCRITAS EN COLABORACIÓN

Canción del estudiante

o.: cto. y pn.
t.: Francisco García Giménez
música: C. Guastavino-Ernesto Galeano
obs.: obtuvo el premio del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (1940)
C) Armonizaciones varias

XIV. Conjunto de cámara

Arroz con leche

o.: 4 guit.
obs.: orig. para coro a cappella
Fuga sobre una canç. pop. inf.

Piano

Diez preludios

p.: 1. La dama dam a 2. La flor de caña-
3. Rimorón 4. Margarita 5. Bordando para
la reina -6. Una niña bonita 7. ¡Cuántas
estrellas! -8. Un domingo de mañana 9.
La torre 10. En coche va una niña.
ed.: E. R. Ra., 1952
obs.: comp. "sobre temas de canç. pop.
inf. arg.". el tema de N° 4 y N° 9 es utili-
zado para la fugas vocales a 4 voces.

XV. Canto y piano

Cuatro canciones argentinas

p.: 1. Desde que te conocí 2. Viniendo de
Chilecito
3. En los surcos del amor 4. Mi garganta
t.s.: anónimos
ed.: E. R. A., 1950
obs.: transc. para coro mixto y fem. a
3 voces (N° 2). "Melodías pop. recogidas
y armonizadas por C. G.

XVI. Coral "a capella"

*1959. Canciones populares argentinas
(1959/64)*

aform: coro mixto (S. C. T. B)
ed.: E. R. A (1960/1964)
obs.: en la portada aclara siempre: "Re-
cogidas y
armonizadas por Carlos Guastavino"
p.: 1. *Desde que te conocí* (1960)
t.: anónimo
obs.: dictada por Yolanda Pérez de

- Carenzo en Jujuy; original para canto y piano, de las Cuatro canciones argentinas- 2. *Viniendo de Chilecito* (1960)
 t.: anónimo
 obs.: recogida a un grupo de jóvenes de Anillaco
 (La Rioja); original para canto y piano, versión para tres voces iguales
3. *En los surcos del amor* (1960)
 t.: anónimo
 obs.: dictada por Yolanda Pérez de Carenzo en Jujuy; original para canto y piano
4. *Mi garganta*
 t.: anónimo
 obs.: dictada por Yolanda Pérez de Carenzo en Jujuy; original para canto y piano
5. *Quién te amaba ya se va*
 t.: anónimo
6. *Cañaveral*
 t.: Anónimo
7. *Ciego quisiera haber sido* (junio 1960)
 t.: anónimo
 obs.: la partitura impresa dice: "Melodía tomada a Eduardo Falú"
8. *La cuartelela* (julio 1960)
 t. anónimo
 obs.: en la partitura impresa dice: "Melodía" tomada a Eduardo Falú"
9. *Lloraré* (julio 1960)
 t.: anónimo
 obs. en la partitura impresa dice: "Melodía tomada a Eduardo Falú"
10. *Una pena nuevamente* (agosto 1960)
 t. anónimo
 obs.: en la partitura impresa dice: "Melodía tomada a Eduardo Falú"
11. *Margarita*
 t.: anónimo
 obs.: basada en un tema popular
12. *Qué equivocación será* (setiembre 1960)
 t.: anónimo
 obs.: en la partitura impresa dice: "Melodía tomada a Eduardo Falú"
13. *Más vale me hubiera muerto* (setiembre 1960)
 t.: anónimo
14. *Ob! Pajarillo* (octubre 1960)
 t.: anónimo
 obs.: en la partitura impresa dice: "Melodía tomada a Eduardo Falú"
15. *Mirala como se va* (octubre 1960)
 t.: anónimo
 obs.: en la partitura dice: "Melodía tomada a Eduardo Falú"
16. *En el río del amor* (noviembre 1960)
 t.: anónimo
 obs.: en la partitura impresa dice: "Melodía tomada a Eduardo Falú"
17. *No se puede, no se puede*
 t.: anónimo
18. *De Camargo...* (diciembre 1960)
 t.: anónimo
 obs.: la partitura dice: "Melodía tomada a Eduardo Falú"
19. *Me voy* (diciembre 1960)
 t.: anónimo
 obs.: en la partitura impresa dice: "Melodía tomada a Eduardo Falú"
20. *La torre en guardia*. Fuga a cuatro vo-

ces (diciembre 1960)

t.: anónimo

obs.: en la partitura impresa dice "Melodía tomada a mi Madre"

23. *Arroz con leche*. Fuga a cuatro voces (14-VI-1964)

t.: anónimo

obs.: en la partitura impresa dice: "Melodía aprendida de mi Madre". Trans. para 4 guitarras

24. *Tiempo del Jacarandá*

t.: Osiris Rodríguez Castillos

obs.: en la partitura impresa dice: "Melodía

tomada a Eduardo Falú"

Sin datar:

De mi esperanza

o.: coro mixto (S. C. T. B)

música: L. y M. (Luis Morales)

arm.: C. Guastavino

Viniendo de Chilecito

o.: S. M. C.

t.: anónimo

obs.: orig. para cto. y pn. Melod. recob. y

arm. por C. G.

Abreviaturas utilizadas en el presente catálogo

alb. = álbum

alq. = alquiler

ant. = anterior a...

arm. = armonización

B = barítono

Bj = bajo

C = contralto

ca. = alrededor de...

cat. = categoría

cdas. = cuerdas

cl. = clarinete

comp. = compuesto

cor. = corno

cor. in. = corno inglés

cto. = canto

dig. = digitación

ed. = edición

E. A. M = Editorial Argentina de Música

E. L. = Editorial Lagos

E. R. A. = Editorial Ricordi Americana

fg. = fagot

fl = flauta traversa (salvo indicación con-

traria)

o. = formación

guit. = guitarra

id. = idem

M = mezzosoprano

MS. = manuscrito

ob. = oboe

obs. = observaciones

orig. = original

pn. = piano

rev. = revisión

S = soprano

sol = solista

T = tenor

timb. = timbales

tr. = trompa

transc. = transcripción

tromb. = trombon

tpt. = trompeta

va. = viola

vl. = violín

vc. = violoncello.

Apéndice II: breve catálogo discográfico

Se consigna una breve lista de grabaciones disponibles en su mayoría en el actual mercado discográfico argentino.

Obras orq.

– *Tres Cantilenas y Final* (Hasaj/Camerata Bariloche) Dorian Dor CD 90202

Para conjunto de cámara

– Presencia N° 6 “Jeromita Linares”
Hasaj/Cam. Baril. – Dorian Dor CD 90202

Falú/Cam. Baril. – Philips CD 812287

– *Introducción y all. para fl. y pn.* (C. Francesconi/ F. Rieger)

Ars Produktion ARS CD 368306

– *Sonatas del Ruiseñor* para S. y conj. cam. (Grupo Encuentros en “Raíces americanas”) Cosentino Prod. IRCO CD 206.

Para piano

Obra completa para piano en 3 vol. (intérpr. varios) Cosentino Producciones IRCO

CD 234, 235 y 236

® – *Guastavino: Klaviermusik: Bailecito/*

Gato/Llanura/Pres. N° 5/Romance del Plata Arabescos sobre “Se equivocó la paloma/ Tres Romances (Dño Moreno-Capelli)
Marco Polo MP CD 8223462

Vocal

(R) – *Guastavino: canciones: Indianas N° 1- Pueblito mi pueblo-Riqueza-Encantamiento-Tierra linda-El albeador-Ceibo-La torre en guardia (Grupó de cámara Carlos Vilo) Cosentino Prod. Cass. IRCO 24C.*

(R) – *Flores Argentinas: Pampamapa-El sampedrino-Bonita rama de sauce-Vidala del secadal-Mi viña de Chapanay-Hermano-El labrador y el pobre-Familia-4 canc. arg.- ciclo de “12 Flores Argentinas” (M. Fink, baryton/L. Ascot, piano)*
Cascavelle VEL CD 1059

– *Teresa Berganza Singt Latinamerican Lieder: Abismo de sed/Bonita rama de sauce-Hermano-Mi viña de Chapanay-Milonga de dos hermanos-Pampamapa-La rosa y el sauce-El sampedrino-Se equivocó la paloma-y también incl. obras de Braga y I’l a lobos. Claves CLAI’ CD 508401.*

(R) – Recomendadas por el compositor.

Dos respuestas al proyecto jesuítico: música y rituales de los *chiquitano* de Bolivia y de los *mbyá* de la Argentina.

Irma Ruiz¹

1. Presentación del tema

La temprana y extensa acción de los jesuitas en las Misiones de Guaraníes (1610-1767) contrasta con la tardía y comparativamente breve ejecución de su proyecto colonizador en las Misiones de Chiquitos (1692-1767), así como difieren considerablemente los resultados en cuanto a la permanencia de sus enseñanzas, que son inversamente proporcionales a los lapsos consignados. Frente a esta evidencia, mi propuesta consiste en comparar globalmente, en primer lugar, las circunstancias histórico-geográficas de ambos proyectos, y, en segundo lugar, los rituales vigentes entre los *chiquitano* del oriente de Bolivia y los *mbyá* de Misiones (Argentina) y su música, en procura de algunas respuestas a esta notable disimilitud en las derivaciones de la acción jesuítica y de la evangelización en general.

El tema es complejo y por lo tanto admite muchas lecturas. Mi lectura, en esta oportunidad, parte del análisis contrastivo entre los rituales mencionados, *performances* que son expresión y representación, no sólo de las ideas religiosas de ambos pueblos, sino también de sus experiencias sociales y culturales a través de la historia.

Se puede objetar que útilice como base de comparación entre las Misiones de Guaraníes y las de Chiquitos a los representantes de los *guaraní* monteses, tanto a los que se resistieron desde siempre a la evangelización como a los que se unieron a ellos con posterioridad. Sin embargo, los *guaraní* evangelizados tienen un punto importante en común con éstos: huyeron. Si bien para los más instruidos y los que habían adquirido algún oficio los montes habían dejado de ser su hábitat natural, abandonaron las Misiones cuando se vieron libres de la sujeción de los jesuitas. Los monteses

¹ Las investigaciones en que se sustenta este escrito fueron financiadas por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Una primera versión del mismo fue presentada en el simposio *Music in Native Latin America and the Caribbean: Comparative Perspectives*, organizado por Rafael José de Menezes Bastos y Jean-Michel Baudet, que tuvo lugar en Estocolmo en el marco del 48º Congreso Internacional de Americanistas (4 al 9/07/94).

representan a los que lograron resistir total o parcialmente la acción colonizadora, pero en principio todos se resistieron, tanto a los españoles como a los jesuitas. Esta afirmación surge de las primeras fuentes documentales jesuíticas y de la lectura de las investigaciones sobre las mismas (cfr. Susnik 1965-66, Necker 1979, Mélià 1986 y Roulet 1993). Incluso el enfoque ontológico que aplicaré hacia el final es posible hacerlo extensivo, en líneas generales, a todos los *guaraní*. Los *mbyá*, en ambos casos, son el nexo entre la palabra escrita y la palabra hablada, entre los que se refieren a los *guaraní* y los que lo son.

A modo de introducción diré que asistir a las fiestas patronales o a la celebración de la Semana Santa entre los *chiquitano* -por poner dos ejemplos salientes-, provee la sensación de un viaje al siglo XVIII, aunque las pujas entre defensores y detractores de la liturgia preconiliar se encarguen de llamarnos a la realidad conflictiva actual². La profusión de símbolos reales españoles, la escenificación de episodios de la Biblia y la remembranza por los tiempos jesuíticos, personificada en forma patente en la tesonera presencia de algunas viejas instituciones en manos de adultos mayores y ancianos, entabla una lucha sorda pero tenaz con los nuevos vientos del catolicismo (cfr. Ruiz 1995). En este caso, la tradición *chiquitana* a defender es básicamente la modelada en las misiones jesuíticas, aunque el tiempo y las circunstancias históricas hayan requerido adaptaciones varias, entre otros aspectos, en el plano musical.

En el extremo opuesto se hallan los rituales de los *mbyá*, carentes por completo de símbolos provenientes del poder real español o de los ritos cristianos. Si bien contienen elementos musicales exógenos, su apropiación implicó una reelaboración y reinterpretación de sus funciones a un punto tal, que se muestran profundamente integrados a los modos de expresión del ritual *mbyá-guaraní*. Me refiero específicamente a instrumentos musicales de procedencia europea que, ni visualmente, ni a través de su actuación protagónica (en el caso de la guitarra), ni mediante el aporte de una sonoridad distinta a la de los restantes instrumentos (en el caso del rabel), proveen la sensación de estar frente a una versión transculturada del rito. La profunda convicción que tienen los *mbyá* de que todo lo que allí sucede y está presente es “puro guaraní”, se exterioriza mediante rasgos performativos ajenos a la cultura occidental,

² He trabajado en varios pueblos *chiquitano* de diversa conformación histórica, pero concentré la atención en Santa Ana por ser uno de los dos pueblos (el otro es San Rafael) de donde provienen los materiales del Archivo Musical de Chiquitos, actualmente en Concepción, en el que trabajó el resto del equipo mediante un subsidio trianual que me otorgara el CONICET (PID 234/88). En esta ex-Misión fundada por el Padre Julián Knogler en 1755, es decir, sólo 12 años antes de la expulsión de los jesuitas, es asombrosa la conservación de pautas e instituciones establecidas por éstos. Según datos obtenidos por Bernardo Illari, otro miembro del equipo, hasta la década de 1930, las misas se realizaban como en el período jesuítico.

a los que me referiré más adelante. Bartomeu Melià, en una apreciación general sobre los *guarani* (*mbyá*, *chiripá* y *pa_tavyterã*), se refiere al tema con estas palabras: "...los Guaraní incorporan sin dificultad elementos de otros sistemas religiosos, sean... objetos sagrados como la cruz, o figuras religiosas,... ciertos gestos rituales de bautismo, y... otros préstamos. Pero en todos los casos la reguaranización de estos elementos es tan fuerte, que apenas se nota el significante 'cristiano', mientras el significado está dado por el sistema guaraní; prevalece siempre la semántica guaraní" (1991:60). Las referencias a la cruz y a las figuras religiosas no comprenden a los *mbyá*, pero sin duda es notable cómo los significantes europeos, debido a su guaranización, se mimetizan hasta la virtual invisibilidad de su origen.

2. Entre la geografía y la historia

Las respectivas circunstancias histórico-geográficas de las Misiones de Guaraníes y de Chiquitos, trazan una de las vías de aproximación para la comprensión de sus diferencias. Los autores que han establecido un paralelo entre ambas, aunque con el acento puesto en la actividad misional, concuerdan en señalar el aislamiento geográfico de Chiquitos como un hecho relevante a tener en cuenta. Ya Orbigny señaló que la provincia de Chiquitos estaba rodeada de ríos, pantanos, selvas inmensas y esteros deshabitados, en medio de los cuales corren cadenas de colinas completamente aisladas. Sólo las partes montañosas y los terrenos colindantes están libres de inundaciones; el resto es anegadizo en la estación de las lluvias. De allí que los jesuitas, librados a sus propias fuerzas, actuaran a su antojo sin tener que someterse a ningún contralor, mientras que en Paraguay tuvieron que luchar constantemente contra los celos de los obispos y de los gobernadores, soportando expulsiones en 1644, 1724, 1732 y, finalmente, en 1767³ (1945:1255-56).

Werner Hoffmann coincide en que las experiencias vividas por los misioneros en Chiquitos y en territorio guaraní fueron distintas, "... **no solamente por las diferencias entre los dos pueblos** sino también porque el este de Bolivia... era y es hoy todavía una región aislada tanto del resto del país como del Paraguay", lo que "... determinó que los misioneros no pudieran contar con la ayuda del poder seglar,

³ Según Melià (1986:211-227), en la ciudad de Asunción fueron siete las expulsiones: en 1612, 1649, 1724, 1732, 1767, 1846 y 1969. La penúltima sucedió después de restablecida la Compañía en 1844, durante el gobierno de Carlos Antonio López; la última tuvo características propias, pues en realidad se expulsó sólo a algunos jesuitas, no a la Orden.

pero también que el Estado no interfiriera en su trabajo, como ocurrió en el caso de las reducciones de guaraníes...” Y agrega: “... tal vez a causa de su aislamiento, se ha mantenido en ellas la tradición creada por los jesuitas, a pesar del corto tiempo que duró su gobierno temporal y espiritual en esta región” (1979:2; el resaltado es mío). Este bosquejo permite advertir el peso de las circunstancias histórico-geográficas para el análisis aquí propuesto, pero a la vez deja entrever que el aislamiento no lo explica todo. El propio Hoffmann comienza advirtiendo las disimilitudes socioculturales entre los *guaraní* y los *chiquitano*, a las que cabría agregar las relativas a los sucesos históricos posteriores al extrañamiento y sus respuestas, en cada caso.

No puedo dejar de agregar otro punto contrastante entre los *chiquitano* y los *guaraní*: las cifras demográficas. Aunque es un tema de mucha controversia, especialmente en cuanto a los segundos, de los primeros se sabe que eran alrededor de 24.000 en 1766, contabilizándose unos 5.000 menos en 1793, por retorno a los montes y retroceso de las condiciones sanitarias (Parejas-Suárez 1992:132). Con respecto a los *guaraní*, se estima en 1.500.000 y hasta 2.000.000 la población hallada por los españoles, cuya disminución fue impresionante durante el proceso colonial, operándose la destrucción de provincias enteras por los ataques de los “bandeirantes” paulistas en busca de esclavos, por la aplicación de la encomienda, y por otras razones. Como dice Melià (1991:16): “Guerras, malos tratos, epidemias y cautiverios fueron los cuatro jinetes del apocalipsis colonial que abatió al pueblo guaraní”.

3. Los *chiquitano* y su música

Se puede adjudicar a los jesuitas el haber creado las condiciones para la plasmación de lo que hoy se conoce, tanto a través de la literatura como de la investigación *in situ*, por cultura *chiquitana*⁴. Esta fue construida a partir de la reunión de un mosaico de etnias compelidas a hablar una lengua común, cuando las circunstancias las llevaron a preferir la incorporación a las Reducciones jesuíticas, por ser el mal menor frente a las opciones de servir a las encomenderos o ser presa de los paulistas⁵. Esa elección significó abandonar la lucha por su libertad. Los belicosos *chiquitos* de las primeras crónicas se convirtieron gradualmente en pacíficos integrantes de las Misiones que

⁴ No existen elementos suficientes para reconstruir la cultura de los *chiquitano* antes de que se llevara a cabo la forzada integración de naciones diversas en las reducciones.

⁵ Las fuentes consignan una nomenclatura étnica sumamente variada: *travaizatis, mmasica, moacoca, hapucura, mapoca, paumaca, paconeca, quitemoca, jurucoriquia, suraveca, coraveca, curaminaca, etc.*

llevaron su nombre. Las diversas etnias - "parcialidades", en el lenguaje misionero-, mantuvieron una cierta separación espacial durante algún tiempo dentro de las reducciones (ocupaban distintas "calles"), pero la unidad lingüística y la socialización conjunta plasmó una cultura que concluyó de homogeneizarse en el siglo XIX, cuando al aumentar la población blanca en los pueblos de las ex-misiones, se vieron precisados a integrar un frente común a fin de preservar su nueva identidad.

A medida que los blancos y mestizos fueron desplazando a los *chiquitano*, que vieron invadidas sus iglesias con la introducción de cantos de la liturgia posconciliar, con textos lingüísticos en castellano, reforzaron el sentimiento de pérdida. Hasta entonces, su repertorio vocal era fundamentalmente en su lengua, conservando las enseñanzas de los jesuitas, que, como resultado de este proceso, se fortalecieron. En los pueblos que no contaban con sacerdote permanente, estos cambios provocaron que gran parte de los *chiquitano* se distanciara de la iglesia, negándose a participar en las misas celebradas por alguno de los Padres que llegaba en circunstancias especiales. A la vez, en su ausencia, se congregaban diariamente para rezar el rosario y cantar algunas canciones en *chiquitano* del antiguo repertorio, aptas para la participación de toda la congregación de fieles, como el *Anaustia* (Alabado).

Si bien los párrafos precedentes hablan de su fidelidad a los rituales católicos, es posible que, como afirma Riester, subsistan además creencias indígenas anteriores a la evangelización jesuítica. Se refiere especialmente a las ideas relacionadas con el pluralismo de almas, los amos de la naturaleza y lo que llama curanderismo. Las creencias relativas a esta última esfera, típicamente han sobrevivido a toda evangelización, aunque muchas veces reelaboradas. No obstante, Riester reconoce la fuerza de las costumbres cristianas de origen jesuítico, que se manifiestan en procesiones, oraciones, adoración de santos, fiestas religiosas y otros. Es decir, en las *performances* que aquí se consideran.

La introducción de música e instrumentos europeos y los estamentos musicales establecidos en las misiones (las capillas integradas por los "solfas", por ej.), contribuyeron a modelar gran parte de sus actividades al respecto, en las que se puede observar una gran asimilación del sistema musical europeo⁶. Asimismo, instituciones españolas como el cabildo, por ejemplo, conservan vitalidad y desempeñan un importante papel en las celebraciones pautadas por el calendario católico, rituales y festividades a los que se aferran para preservar la identidad adquirida entre fines del

⁶ Actualmente, es notoria en muchos pueblos la ausencia de instrumentos aborígenes que permanecieron al margen del ámbito religioso. Esto ocurre, en especial, en aquellos en que se establecieron las misiones jesuíticas, a pesar de que algunos de los instrumentos aludidos fueron documentados en esos mismos pueblos por Orbigny en la tercera década del siglo XIX.

siglo XVII y mediados del XVIII, y que la situación de marginalidad social y cultural en la que se desarrollara su vida en los dos últimos siglos, convirtió en baluarte.

En suma: la acción de los jesuitas dejó una impronta en sus ritos comunitarios y su música, que las condiciones ulteriores de su vida sociocultural se encargaron de consolidar. Se operó así un proceso de mitificación de la época jesuítica, abonado en tiempos recientes por la magnificencia de las reconstrucciones de varios de los templos. Al declarar la UNESCO el área de las ex-Misiones de Chiquitos, Patrimonio Cultural de la Humanidad, el 12 de diciembre de 1990, se reforzó la certeza de un pasado glorioso.

4. Los *mbyá* y su música

Los resultados de la labor jesuítica entre los *guaraní* son, como ya señalé, notablemente disímiles. El hecho mismo de que sólo queden ruinas de estas ex-Misiones demuestra el éxodo producido ante la desarticulación de la organización reduccional. Unos se integraron a la población criolla resultante del mestizaje operado desde los inicios de la conquista -muy intenso en Asunción-, hecho que facilitó su asimilación. Engrosaron así la población de origen *guaraní* en los territorios que hoy pertenecen a la República del Paraguay y la provincia de Corrientes (Argentina). Otros volvieron a poblar los montes, revitalizando gran parte de sus antiguas costumbres. Estos últimos privilegiaron los cánones de su cultura original, de allí que remodelaran y resemantizaran los productos de sus apropiaciones. Ello implica también la adquisición de una nueva identidad cultural, aunque en estrecha relación con la anterior a su paso por las misiones. Si bien baso esta afirmación fundamentalmente en una amplia documentación que he registrado entre los *mbyá*, la literatura concerniente a los *chiripá* y los *pa_tavyterã* permite hacerla extensiva, en líneas generales, a estas etnias⁷. Pero como a partir de aquí ejemplificaré fundamentalmente con los primeros lo sucedido entre los *guaraní* monteses, para su comparación posterior con el caso *chiquitano*, es pertinente incluir algunas consideraciones.

⁷ Cabe aclarar que esto no implica que las distintas etnias no posean rasgos específicos, hoy comprobables en las que subsisten. La música de cada una de ellas es, precisamente, un testimonio muy eficaz para demostrarlo. De mis estudios sobre los *mbyá* de la provincia argentina de Misiones surgió la necesidad personal de verificar la posible existencia de un universo musical *guaraní*, o, al menos, de caracteres básicos comunes a sus patrimonios musicales. Para satisfacerla realicé entre 1982 y 1984 tres trabajos de campo de carácter prospectivo en distintas etnias *guaraní* o *guaraní*-parlantes de Bolivia: *chiriguano*, *guarayú* y *siriono*. Previamente, en 1977 había tenido oportunidad de trabajar en Misiones con una familia *chiripá*. En todos los casos pude comprobar la inexistencia de tales nociones.

Mucho se ha discutido y escrito sobre si los *mbýá* estuvieron o no durante algún lapso bajo la éjida de los jesuitas. El consenso es unánime en cuanto a su rechazo a aceptar la vida en las Misiones, a su resistencia a permanecer en las mismas cuando se los llevó compulsivamente y, por ende, a sus constantes huidas. Pero, a la vez, hay documentación fehaciente de que no lograron sustraerse todos a esta dominación. Este tema, que a partir de la década de 1990 se ha esclarecido gracias a la intensificación de los estudios etnohistóricos, estuvo oscurecido durante largo tiempo debido a un lenguaje un tanto confuso y a veces contradictorio de algunos destacados especialistas en la temática *guaraní*, cuya autoridad no se menoscaba por ello. De un texto a otro de un mismo autor y a veces dentro del mismo texto, por un lado, se relatan hechos históricos referentes a las acciones jesuíticas ocurridas entre los antepasados de los *mbýá*, con las diversas denominaciones que se los conoce⁸; por otro, se considera que los actuales integrantes de esta etnia descienden de los *guaraní* monteses que permanecieron al margen del área colonizada hasta 1870; y por un tercero, se afirma que algunas parcialidades desarticuladas durante la etapa colonial se les unieron (Susnik 1982:11)⁹. La confusión se fue esclareciendo con estudios posteriores, incluso de la propia Dra. Susnik. En el caso de Schaden, las dificultades provienen de un discurso derivado de su constante preocupación por hallar signos del cristianismo en los *guaraní* actuales. Sus apreciaciones son muy objetables, a mi juicio, en lo relativo a los *mbýá* de Argentina. El siguiente párrafo es representativo de su pensamiento:

“Parece não haver, hoje em dia, muitas aldeias de Mbüá em cuja cultura não se perpetue a marca das missões jesuíticas da era colonial... As que visitei [en território brasileiro] revelam -umas mais, outras menos- serem constituídas de descendentes de índios “missioneiros”; o mesmo vale, a julgar pelas fontes relativas aos Mbüá argentinos¹⁰ e aos várias partes do território paraguaio”. “...os Mbüá de Xapecó

⁸ Según Cadogan, “los historiadores jesuitas... les aplican indistintamente los nombres de Monteses, Itatines, Tobatines, Tobatiguas; mientras Bertoni cita, dentro del habitat de los *mbýá* y sus antepasados, a tarumá, avá mbihá, mbihá mbaeveraguasú, itatines, monteses... Y la Dra. Susnik enumera, dentro del mismo habitat, a monteses, tarumáes guaraníes, carimaes o caremaes, kayngus apyteré o tonsurados y tobatines” (1968:109).

⁹ En este texto, la autora se refiere a los *mbýá*, *chiripá* y *pa_* como “los representantes modernos de los guaraníes que permanecieron hasta 1870 libres, independientes y marginados en los bosques de Caaguasú, Monday, Amambai y Alto Paraná, aunque integrados con algunas parcialidades desarticuladas durante la época colonial”. No obstante, si esas parcialidades se integraron con los monteses, los descendientes deberían representar a ambos.

¹⁰ Aunque utiliza el plural, la única fuente sobre los *mbýá* de Argentina que incluye en la bibliografía -no había otra en ese entonces-, es la monografía de Ambrosetti (1894). Infero de ello que la presencia de instrumentos musicales europeos le ha sido suficiente para aplicarles la calificación de indios “misioneros”. Curiosamente, consigna en sus notas que en dicho trabajo y en otros se engloba a los *mbýá* y los *chiripá* bajo el nombre de “caingua”, pero eso no le impide atribuirle a los primeros tal adjetivación. No

(Santa Catarina) [Brasil], ...em contraste com os de Yróysã [Paraguay], revelam indubitáveis reminiscências jesuíticas e... [seu] atual estado de cultura talvez seja praticamente idêntico ao dos que vivem no território argentino de Misiones (1962: 84-85).

Por mi parte, de la información bibliográfica y de mis investigaciones, infiero que hubo núcleos familiares *mbyá* que no fueron nunca catequizados y que el resto pasó fugazmente por las Misiones. Pero deduzco también que unos y otros, además de un número considerable de familias de otras etnias *guaraní* catequizadas que retornaron al monte después de la experiencia misional jesuítica, debieron haber establecido algún tipo de relación y hasta es probable que hayan convivido. De allí que el sistema sociocultural contemporáneo *mbyá* muestre una fusión de elementos endógenos y exógenos, aunque en proporción dispar, subordinados los segundos a los usos y costumbres tradicionales, y expuestos ambos a las circunstancias históricas, sociales y económicas de cada aldea en los dos últimos siglos.

En cuanto a la música de los *mbyá*, la presencia de instrumentos antiguos de procedencia europea es reveladora de la herencia misional, sea ésta directa o indirecta. Sin embargo, el uso predominantemente rítmico de la guitarra de cinco cuerdas -especialmente cuando éstas son ejecutadas al aire-, instrumento que reemplazó paulatinamente al sonajero de calabaza previa superposición de ambos instrumentos, testimonia que el cordófono se adecuó a la función del idiófono. Asimismo, el papel secundario asignado al rabel de tres cuerdas y su presencia aleatoria en los rituales, son signos de una apropiación restringida. Sin embargo, se lo construye y ejecuta con gran habilidad, se afinan con precisión y en concordancia los dos cordófonos, y durante las largas horas que duran aquéllos, se persevera en la conservación de su afinación. Todo ello habla de decisiones, elecciones, adecuaciones, aptitudes y creatividad: ninguno de los instrumentos incorporados impuso un modelo foráneo.

En lo que respecta a sus expresiones vocales, las características melo-rítmicas, modales, formales, y en especial los modos de expresión, no contienen indicios claros de transculturación occidental. Los cantos del *Pa'í* (líder religioso), por ejemplo, presentan estentóreos comienzos de frases en un registro forzosamente agudo, con tensión de los músculos de la garganta y sonidos ásperos, que se continúan con serenos lapsos en registro medio, músculos relajados y sonidos sin asperezas. A estos últimos se acopla el siempre agudo y relajado canto de las mujeres, en paralelo a dos *8vas*. Pero es quizás la apreciación global de las *performances* rituales la que nos distancia de los códigos musicales occidentales, pues se hallan en las antípodas de los sobrios, contenidos y estáticos rituales católicos, por ejemplo. En su vitalidad expresiva

es mi intención descalificar a Schaden, cuyos aportes están justificadamente reconocidos, pero creo que la apropiación de elementos exógenos amerita un análisis más profundo.

se alternan momentos dramáticos en los que el *tempo* se va acelerando hasta alcanzar el éxtasis, con lapsos de calma y recogimiento. Asimismo, la profusión de danzas produce una dinamización del espacio, mientras que los modos variados de emisión vocal producen un efecto semejante en el ámbito sonoro.

Sin embargo, el cambio que se produjo en cuanto a la participación masculina, que pasó de ser una expresión comunitaria a ser una expresión individual del dirigente religioso¹¹, testimonia la influencia de nuestra cultura. Además, queda una incógnita por resolver: el canto recto-tono con que inicia el *Pa'ỹ* su participación en las ceremonias religiosas, aunque sin el descenso clásico de 3ra. en los finales de frase.

5. Divergencias entre ambas etnias

Es posible apreciar disimilitudes estéticas entre los *mbyá* y las etnias "reducidas" del oriente boliviano, respecto del uso de los membranófonos adoptados, así como de los cordófonos. Entre los *chiquitano*, en parte también entre los *chiriguano*, y menos acentuadamente entre los *guarayú* -estos últimos de filiación *guaraní*-, es abrumadora la presencia de tambores y cajas, con su ritmo redundante y su volumen sonoro aplastante, que a nuestros oídos desequilibra la relación sonora con las flautas y violines que todos ellos incorporaron a su patrimonio. En cambio entre los *mbyá* de la Argentina, el único tamborcillo adoptado -que hoy está en desuso-, por lo general no se tocaba dentro del recinto de los rituales, por considerar que su sonoridad era demasiado potente para un ámbito cerrado. Formó parte de los ritos cuando se desarrollaban al aire libre, pero según he podido documentar en registros magnetofónicos, su toque nunca tuvo el carácter militar que es muy notorio en Chiquitos y en todo el oriente boliviano, posible resabio de las prácticas musicales de la milicia española.

Una apreciación del conjunto de expresiones musicales de los *mbyá* y los *chiquitano* permite afirmar que en el caso de los primeros, la casi totalidad son de carácter religioso¹² y no presenta anacronismos, a pesar de la utilización de los instrumentos europeos antiguos antes mencionados, que se revelan como claros ejemplos de cristalización cultural. Es decir, se trata de un corpus coherente y orgánico que comparten

¹¹ Este cambio está ligado al abandono de la maraca por la guitarra.

¹² Es posible que la falta casi total de música para diversión sea una herencia misional. Sobre la prohibición de música "profana" en las reducciones de los *guaraní* son ilustrativas las palabras del P. Cardiel: "[...] los convites que ellos [los aborígenes] tienen con consentimiento del cura, en los cuales ni en las danzas jamás cantan cosa menos honesta [que la música religiosa]" (José Cardiel: "Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay (1747)", en Furlong 1953:165). Pero también es posible que se deba a que erigieron su religión en bastión de su identidad.

aldeas muy distantes y que se vive como algo inalienable¹³. Ello es comprensible, si se tiene en cuenta el papel primordial del canto y la danza en la religiosidad *guaraní*, que los *mbiyá* explicitan cuando afirman que cantan y danzan tal como lo hacen sus dioses diariamente, y que su práctica les permitirá llegar a *yry marã'ey* = "la tierra sin mal", sin pasar por la prueba de la muerte. Para Melià, la danza-oración es el gran sacramento ritual en el que los *guaraní* se expresan con especial intensidad.

Todo lo contrario se puede decir de la música religiosa de los *chiquitano* en la actualidad¹⁴ que, a juzgar por las fuentes del siglo XIX, ha sufrido un menoscabo significativo en las últimas décadas por la carencia de músicos hábiles en el manejo de instrumentos europeos adoptados en las Misiones, debido a la virtual desaparición de las "capillas" como organización. Este deterioro -que en algunos pueblos implica su virtual o real desaparición- es dramático en lo que respecta al violín y a su afinación, y diverge de la vigencia plena de la flauta travesera, instrumento más afín al patrimonio aborigen.

En líneas generales se puede concluir que la adopción de la religión católica, su música y las organizaciones ligadas a su práctica, por su artificiosidad, ajena a las costumbres nativas, exigía un entorno disciplinado y cohesionado, e incluso despótico, como el que proveyeron los jesuitas, y no el posterior y el actual, razón por la cual se degradaron paulatinamente hasta llegar a la situación en que se encuentran hoy¹⁵.

Este bosquejo, en el que a partir de algunos rasgos de sus ritos y su música traté de señalar las divergencias entre los *mbiyá* y los *chiquitano*, pretende acercarnos a la incógnita central: el porqué de sus respuestas disímiles al proceso de evangelización. Para alcanzar un principio de dilucidación, considero necesario tratar muy brevemente el tema de la concepción *mbiyá* del ser¹⁶.

¹³ Este tema merece una investigación especial, pues de acuerdo a los registros que intercambiamos en 1987-88 con la etnomusicóloga Kilza Setti, que ha trabajado con los *mbiyá* de São Paulo (Brasil), es admirable la similitud de cantos con los que he registrado en Argentina. Asimismo, en el 49 Congreso Internacional de Americanistas realizado en Quito en julio de 1997, he podido escuchar algunos registros de rabel y guitarra obtenidos por una joven investigadora brasileña, Daisy Lucy Montardo, que eran idénticos a otros grabados por mí en Argentina.

¹⁴ No puedo extenderme sobre la música popular de raíz indígena, que muestra otra vitalidad y coherencia.

¹⁵ Cabe señalar que el avance de blancos y mestizos ha producido un notable éxodo de los aborígenes en los últimos cincuenta años, quienes prefirieron instalarse en sitios muy alejados o en las afueras de los pueblos, a los que vuelven casi exclusivamente para la fiesta patronal y las grandes celebraciones del calendario católico.

¹⁶ Sobre este punto, y no ya con referencia exclusiva a los *mbiyá* sino a los *guaraní* en general, son elocuentes diversos trabajos de Cadogan, Schaden, Susnik y Melià. A fin de acotar el tema restringiéndolo a los *mbiyá* de Argentina, la síntesis que sigue resumirá lo que me ha sido expresado personalmente o coincide con ello.

6. El enfoque ontológico

En la cultura y sociedad *mbyá*, la concepción del ser es inescindible de la experiencia religiosa, debido a que el origen de cada persona es el alma de procedencia divina que llaman *ñe'e* = palabra, enviada por una de las cuatro divinidades principales: *Naman-dí*, *Karai*, *Jakairá* o *Tupá*¹⁷. Reconocen la necesidad del acto sexual para la procreación, pero se la considera como producto de la voluntad de quien envía la palabra-alma. Si bien la concepción es una decisión divina comunicada mediante el sueño, una vez que el alma "toma asiento" en el seno materno, corresponde a los padres continuar conformando al nuevo ser en sucesivas relaciones sexuales y observar las interdicciones establecidas para uno y otro¹⁸, no sólo hasta su nacimiento, sino por lo menos hasta que reciba el nombre¹⁹. Parte esencial de la persona y por ello celosamente ocultado a los blancos, el nombre *guaraní* le será dado aproximadamente al año de vida por el jefe religioso, en una ceremonia en la que los dioses le revelarán el padre divino de la criatura a través del canto y el humo de su pipa, que echará sobre la cabeza del niño²⁰. El nombre "es aquello que mantiene en pie el fluir del decir", afirma Cadogan (1959:42), porque la palabra, consustanciada con el alma, hace del ser humano una persona, es decir un ser en relación con la comunidad a la que pertenece²¹.

A partir de esta sintética aproximación al concepto del ser de los *mbyá*, resulta más fácil comprender las innumerables rebeliones de éstos frente a la evangelización, y el porqué de la resistencia a aceptar una nueva religión. Dos testimonios extraídos de fuentes históricas, citados por Melià (1986:101 y 108), explicitan el problema: al jesuita que entra en el Itatín para fundar reducciones, "uno de los principales caciques le dijo con mucha determinación y dureza que se volviese para su tierra porque ellos no habían de admitir otro ser (su frase es ésta) al que sus abuelos heredaron" (Carta Anua de 1632-34: f.273) [siguen otros testimonios semejantes]. Del chamán Guyraverá

¹⁷ Esta alma regresará a su sitio original después de la muerte, mientras que *mboguá*, el alma terrena, vagará eternamente por los montes y aldeas, para desgracia de los *mbyá* que mucho le temen.

¹⁸ Muchas de éstas se relacionan con los alimentos, cuya lista actual incluye los adquiridos de la cultura occidental. La sal es uno de ellos y su uso está también vedado en la preparación del pan que ofrendan las mujeres en la ceremonia *ñemongarai* (cfr. Ruiz 1984). Sobre la gestación y la vida de los niños *mbyá* de Misiones, cfr. Larricq s/f (1993?): cap. I.

¹⁹ Su incumplimiento es interpretado como desinterés y puede dar lugar a que el alma enviada quiera volver a su residencia original, lo que conduce a la enfermedad y hasta la muerte del niño por nacer o nacido.

²⁰ La imposición de los nombres a las criaturas tiene lugar durante la ceremonia *ñemongarai*, que es además un rito de consagración de las primicias (cfr. Ruiz 1984).

²¹ Existe una serie de nombres masculinos y femeninos para los "hijos" de cada divinidad.

se dice, cuando está en el proceso de su conversión, que 'va perdiendo su ser, y se va humanando' (MCA I: 302) (los subrayados son míos).

7. Consideraciones finales

La probable inexistencia entre los *chiquitano* de un compromiso ontológico semejante al descrito habría allanado el camino para la aceptación del nuevo orden religioso, al que paulatinamente consideraron propio. Para los *guarani*, en cambio, aceptarlo significaba negar la parte de su ser de origen divino y abandonar los referentes esenciales de su cosmovisión, lo cual implicaba renunciar a la vida futura en *yvy marã'ỹ*, un mundo más cercano a sus vivencias y más aprehensible a través de prácticas rituales con fuerte contenido musical, que el cristiano²². Sin duda, era un precio demasiado caro para ser pagado a sacerdotes tan poco poderosos -desde la perspectiva *guarani*-, que durante el bautismo debían preguntar a los padres el nombre de las criaturas²³.

Esta tesis, según desde dónde se la juzgue, puede parecer simple frente a las complejidades de las relaciones entre los jesuitas y los *guarani*, en las que confluyeron un sinnúmero de factores económicos, sociales y de poder, tanto locales como internacionales. Pero mientras éstos han sido tratados con exhaustividad desde muy diversas perspectivas históricas e ideológicas, a partir de las fuentes escritas, no se ha relacionado directamente este aspecto ontológico con la notable resistencia a la evangelización de algunos pueblos o etnias *guarani*, sea por desconocimiento, o porque los autores optaron por invisibilizar a los aborígenes que fueron objeto de la evangelización. Cabe mencionar, como una excepción, los escritos contemporáneos del jesuita Bartomeu Melià, cuya experiencia de campo en comunidades *guarani* le permitió otra lectura de las fuentes jesuíticas del período colonial (cfr. Melià 1986:93-116). Su énfasis en destacar la importancia del "modo de ser" *guarani* y el papel que éste desempeñó en las relaciones coloniales, trazó una vía para mis investigaciones. La diferencia entre el cúmulo de escritos precedentemente aludidos y mi tesis, con-

²² "En circunstancias que amenazaban la integridad del *avá rekó* [modo de ser] se manifestaba lo profético...; la movilización profética, inseparable de [las] danzas religiosas, se proyectaba en la búsqueda activa de la tierra sin mal (*yvy marãé y*), el paraíso de los *Guarani*, que ocupa un lugar central en la religión de estos indígenas" (Fogel 1992: 33).

²³ Es bien conocida la relación que hace Nimuendajú sobre la perplejidad de los *apapokuva* al respecto, debido a que sus "sacerdotes", como en muchas otras etnias *guarani*, son los que ponen el nombre a los niños.

siste en que mis fuentes fueron -en primer lugar, aunque no exclusivamente-, las voces de los *mbyá* y las de otras naciones *guaraní* que fueron respetuosamente escuchadas y transmitidas por etnógrafos sensibles al discurso aborígen.

En suma: por su contenido ontológico, que considero crucial para la comprensión de la resistencia de varias etnias *guaraní* a la evangelización, creo que no se debe soslayar este punto en una indagación genuina sobre la acción jesuítica y sus resultantes. Por algo la relación evangelizadores- "evangelizados" llegó a producir, al decir de Métraux, una verdadera guerra de mesías.

BIBLIOGRAFIA

Ambrosetti, Juan Bautista

1894. Los indios Caingú del Alto Paraná (Misiones). *Boletín del Instituto Geográfico Argentino* XV:661-744. Buenos Aires.

Brandão, Carlos Rodrigues

1986. *Identidade e Etnia. Construção da pessoa e resistência cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense.

Cadogan, León

1950. La Encarnación y la Concepción; la Muerte y la Resurrección en la Poesía Sagrada 'Esotérica' de los Jeguaká-va Tenondé Porä-güé (Mbyá-guaraní) del Guairá, Paraguay. *Revista do Museu Paulista*, Nova Série 4:233-246. São Paulo.

Cadogan, León

1952. El concepto guaraní de 'alma'; su interpretación semántica. *Folia Linguística Americana* I (1):31-34. Buenos Aires.

Cadogan, León

1956. Las reducciones del Tarumá y la destrucción de la organización social de los Mbyá-Guaraníes del Guairá (Ka'yguaí o Montesés). En *Estudios antropológicos publicados en homenaje al doctor Manuel Gamio*, pp. 295-303. México.

Cadogan, León

1959. *Aym Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Boletim n° 227 da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, Antropologia n.5. São Paulo.

Cadogan, León.

1968. Chonó Kybwyrá: Aporte al conocimiento de la Mitología Guaraní. *Suplemento Antropológico de la Revista del Ateneo Paraguayo* 3 (1-2). Asunción.

Fernández, Juan Patricio

1896. *Relación historial de las misiones de indios Chiquitos que en el Paraguay tiene la compañía de Jesús*. (2ª ed.). Asunción: A. de Uribe.

Fogel, Ramón

1992. Continuidades y cambios en el modo de ser. El caso de los Guaraní. *Suplemento Antropológico*, Universidad Católica, Revista del Centro de Estudios Antropológicos XXVII (1): 29-69. Asunción-Paraguay.

Furlong, Guillermo

1953. *José Cardiel y su carta-relación (1747)*. Buenos Aires: Theoria.

Hoffmann, Werner

1979. *Las misiones jesuíticas entre los chiquitanos*. Buenos Aires: FECIC.

Hoffmann, Werner

1981. *Vida y obra del P. Martín Schmid S.J. (1694-1771). Misionero suizo entre los chiquitanos. Músico, artesano, arquitecto y escultor*. Buenos Aires: FECIC.

Huseby, Gerardo V., Irma Ruiz y Leonardo Waisman.

1995. Un panorama de la música en Chiquitos. En *Las Misiones Jesuíticas de Chiquitos*, pp. 659-676. La Paz: Fundación BIN-La Papelera.

Ladeira, Matia Ines y Gilberto Azanha

1988. *Relatório antropológico sobre as comunidades guarani do "litoral" do Estado de São Paulo*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista.

Larrieq, Marcelo s/f

- (1993?). *Ypytã. Construcción de la persona entre los Mbya-Guaraní*. Posadas (Argentina): Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.

Melià, Bartomeu

1986. *El Guaraní conquistado y reducido. Ensayos de etnohistoria*. Biblioteca Paraguaya de Antropología V. Asunción: Centro de Estudios Antropológicos de la Universidad Católica.

Melià, Bartomeu

1991. *El guaraní: experiencia religiosa*. Biblioteca paraguaya de antropología 13. Asunción-Paraguay: CEADUC-CEPAG.

Müller, Franz

1989. *Etnografía de los Guaraní del Alto Paraná*. Sankt Augustin: Steyler Missionswissenschaftliche Institut e.V. (Impr. en la Argentina). Es traducción de "Beiträge zur Ethnographie der Guaraní-Indianer im östlichen Waldgebiet von Paraguay". *Anthropos* XXIX (1934):177-208, 441-460, 696-702; XXX (1935):151-164, 433-450, 767-783.

Necker, Louis

1979. *Indiens Guaraní et chamanes franciscains. Les premières réductions du Paraguay (1580-1800)*. Paris: Editions Anthropos.

Orbigny, Alcides d'

1945. *Viaje a la América meridional*. Buenos Aires: Ed. Futuro.

Parejas Moreno, Alcides y Virgilio Suarez Salas

1992. *Cbiquitos. Historia de una utopía*. Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): CORDECRUZ/Universidad Privada de Santa Cruz de la Sierra.

Riester, Jürgen

- 1976 (con la colaboración especial de Bernd Fischerman). *En busca de la loma santa*. La Paz/Cochabamba (Bolivia): Editorial Los Amigos del Libro.

Roulet, Florencia

1993. *La resistencia de los guaraní del Paraguay a la conquista española (1537-1556)*. Posadas (Argentina): Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.

Ruiz, Irma

1984. "La ceremonia ñemongarai de los mbyá de la provincia de Misiones". *Temas de Etnomusicología* 1: 45-102. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.

Ruiz, Irma

1988. 1892-1987. Pasado y presente de un cordófono europeo en el ámbito indígena guaraní. En *Primera Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, pp. 59-70. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

Ruiz, Irma

1995. Una lectura de los componentes musicales de dos rituales religiosos vigentes en Santa Ana de Velasco (Bolivia). En Irma Ruiz y Miguel A. García (eds.) *Actas de las VIII Jornadas Argentinas de Musicología y I TI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*, pp. 110-121. Buenos Aires, Insitituto Nacional de Musicología.

Ruiz, Irma

- 1996a. Mito y Música: El mito de la "Tierra-sin-mal" y su expresión en los rituales de los mbyá-guaraní de Misiones (Argentina). En *Los mitos y su ámbito de expresión. IVº Simposio internacional sobre mitos*, pp. 91-98. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina, 1996.

Ruiz, Irma

- 1996b. Acerca de la sustitución de un idiófono indígena por un cordófono europeo: los *mbaraká* de los *mbyá-guaraní*. *Revista Argentina de Musicología*: 81-92 Córdoba (Argentina): Asociación Argentina de Musicología.

Ruiz, Irma

(En prensa).

- Los rituales religiosos cotidianos de los mbyá-guaraní: un bastión inexpugnable para el poder blanco. En *Actas de las XI Jornadas Argentinas de Musicología y X Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral /Asociación Argentina de Musicología.

Ruiz, Irma

(En prensa).

- Apropiaciones y estrategias políticas: una interpretación sobre la dinámica de cambio musical en contexto ritual. *Latin American Music Review* 19 (2). Austin: University Texas Press.

Ruiz, Irma y Gerardo V. Huseby

1986. Pervivencia del rabel europeo entre los *mbyá* de Misiones (Argentina). *Temas de Etnomusicología* 2: 67-97/IV-VIII. Buenos Aires.

Ruiz de Montoya, Antonio

1989 [1639]. *Conquista espiritual hecha por los religiosos de la Compañía de Jesús en las provincias del Paraguay, Paraná, Uruguay y Tape*. Rosario: Equipo Difusor de Estudios de Historia Iberoamericana.

Schaden, Egon

1962. Caracteres específicos da cultura mbüa-guaraní. Subsídios e sugestões para um estudo. En *Jornadas Internacionales de Arqueología y Etnografía II*: 23-32. Buenos Aires.

Schaden, Egon

1969. *Aculturação indígena. Ensaio sobre fatores e tendências da mudança cultural das tribos índias em contacto com o mundo dos brancos*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora.

Strack, Peter

1992. *Frente a Dios y los Pozokas: Las tradiciones culturales y sociales de las reducciones jesuíticas en Chiquitos desde la conquista hasta el presente a través de documentos históricos sobre Fiesta Patronal y Semana Santa*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte (Impreso en Bolivia).

Strelnikov, I. D.

1928. Les Kaa-iwuá du Paraguay. En *Atti del XXII Congresso Internazionale degli Americanisti II*: 333-366. Roma.

Susnik, Branislava

1965. *El indio colonial del Paraguay. I. El guaraní colonial*. Asunción, Paraguay: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".

Susnik, Branislava

1975. *Dispersión tupí-guaraní prehistórica. Ensayo analítico*. Asunción-Paraguay: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".

Susnik, Branislava

1979-80. *Los aborígenes del Paraguay II. Etnohistoria de los Guaraníes. Época colonial*. Asunción-Paraguay: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".

Susnik, Branislava

1982. *Los aborígenes del Paraguay IV. Cultura material*. Asunción-Paraguay: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".

Susnik, Branislava

1984-85. *Los aborígenes del Paraguay VI. Aproximación a las creencias de los indígenas*. Asunción-Paraguay: Museo Etnográfico "Andrés Barbero".

Turner, Victor

1992 [1987-88]. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor

1992 [1982]. *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?

Leonardo J. Waisman

El respetado crítico Jorge D'Urbano publicó en la década de los '50 dos libros de divulgación con los títulos de *Cómo escuchar un concierto*, y *Cómo formar una discoteca*. Hoy en día, encabezamientos similares sonarían a prescriptivos y autoritarios. Somos demasiado concientes del papel que juega la percepción en la construcción de la música, y demasiado respetuosos de las diferencias individuales como para ofrecer recetas que encaminen esa aprehensión por sendas prescriptas por un autor y válidas para todos. Por consiguiente, el título de este ensayo figura entre signos de interrogación: no debe entenderse como una preceptiva, sino como el planteo de una serie de interrogantes en torno a la problemática de la recepción de nuestra música colonial.

Hace 5 años, para un simposio de la Sociedad Internacional de Musicología, escribí estas líneas:

... la musicología ha sido desarrollada desde adentro de [la] tradición musical [europea] y en consonancia con la misma. [Su] desarrollo histórico nos aparece como lógico porque nuestra visión del mismo está estructurada en función de esa lógica. Los conceptos que utiliza ... son herramientas definidas dentro de la música occidental y para ella. El hilo de la historia cuya organicidad nos admira no es sino un camino que la tradición historiográfica ha trazado, conectando entre sí conjuntos de datos agrupados según conceptos definidos *ad hoc*. La musicología histórica, entonces, está construida para dar apariencia lógica a la evolución de la música europea.

.....

Sólo una musicología que integre los elementos locales ... con las repercusiones de la música europea ... puede aspirar a representar un punto de vista latinoamericano. **Para esto deberá someter a riguroso examen el aparato conceptual que se nos ofrece como ya construido y probado, seleccionando de él los elementos que nos resulten útiles, modificándolos para nuestro uso, e incorporando las nuevas herramientas que nuestro objeto y nuestra óptica sugieran.**"

Dos de las ideas más básicas que conforman ese aparato conceptual son las de "obra" y "autor". En 1996, en una reunión musicológica realizada en Santa Cruz de la Sierra, Bernardo Illari y el que escribe presentamos, por pura coincidencia, sendos trabajos en los que se criticaba estas dos nociones, aplicadas a ejemplos concretos¹. Las presentes reflexiones apuntan a desarrollar estas críticas, basándose fundamentalmente en conceptos desarrollados por Michel Foucault y Roland Barthes.

Dentro del discurso musicológico, el concepto de *obra* implica una serie de presuposiciones de orden, funcional, genético y sobre todo estético. La función de la obra de arte, *en tanto arte*, es ser contemplada (escuchada, en el caso de la música). No importa que se haya originado como respuesta a una necesidad de culto religioso, de glorificación personal, de proveer un acompañamiento para otra actividad: al designarla como *obra*, la objetificamos como un objeto de contemplación estética. El concepto también supone un proceso de creación finito: una obra es un objeto acabado, listo para que un destinatario la observe, la evalúe, la admire. La palabra misma hace referencia a su génesis: en los idiomas romances implica fundamentalmente el producto de un trabajo; en los germánicos, el trabajo mismo (*work* en inglés, *Werk* en alemán). Por último, y como corolario de estas características, una obra es una forma elaborada, que debe responder a ciertos criterios mínimos de evaluación: unidad, unicidad, estructuración, inteligibilidad.

Sin embargo, hay muchas músicas que no son obras: nos sentimos incómodos cuando describimos con ese término a las melodías gregorianas, y la cultura popular, quizás menos atada a las convenciones de la tradición intelectual occidental, ha sido muy razonable al desechar completamente el término para referirse a sus productos musicales, escogiendo el de "tema", menos solemne y más indicativo del carácter de fetiche melódico que identifica a la canción popular. La inaplicabilidad del concepto de "obra" a la mayoría de los productos sonoros de culturas tribales es evidente; el repertorio latinoamericano colonial, en cambio, es corrientemente concebido en esos términos, y parece necesario discutir sobre su adecuación.

Surgida en el marco de la liturgia católica, la música iberoamericana de los siglos XVI al XVIII comparte con sus homólogas europeas muchos de sus rasgos estilísticos e institucionales, pero carece en gran parte del soporte cultural que nos habilita a hablar de las Pasiones de Bach o las Vísperas de Monteverdi como "obras". De ambos lado del Adántico la música estaba situada en la encrucijada de diversas prác-

¹ Bernardo Illari, "Laudate Pueri como anti-obra"; Leonardo Waisman, "Schmid, Zipoli, y el 'indígena anónimo': Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas" Ambos presentados en el Taller de Musicología, I Festival Internacional "Misiones de Chiquitos", Santa Cruz de la Sierra, 1996 (*Actas en prensa*)

ticas (la liturgia, la vida social, la política, las organizaciones religiosas y seculares, etc.), pero sólo en su orilla nor-oriental estaban ampliamente desarrolladas las instituciones (academias, periódicos, conservatorios) y los discursos (filosóficos y críticos) que pueden sostener esa visión tan particular, tan peculiar a la cultura europea moderna, que es considerar la música bajo el punto de vista de las “obras”. Aquende los mares, la práctica musical está mucho más atrapada en la red de las otras prácticas; estimarla como un discurso fundamentalmente autónomo es un espejismo. En vano buscaremos en un villancico de Sucre o Quito² el equilibrio formal: una retahíla interminable de estrofas cortas se unen a un estribillo relativamente breve. Menos respuestas aún encontraremos si intentamos explicar una letanía de las misiones jesuíticas en términos de estructura tonal elaborada, proporcionada y ordenada según cánones estéticos. Las determinantes de la escritura musical en ellas son de otro orden.

Si no podemos hablar de “obra”, ¿qué concepto podemos utilizar? La noción de “texto”, utilizada desde hace años por otras disciplinas (antropología, crítica literaria) parece mucho más adecuada para el repertorio en cuestión, no, por supuesto, por una cuestión terminológica, sino por la diferencia de enfoque que conlleva. Hace más de 25 años, Roland Barthes definía las diferencias entre texto y obra en siete proposiciones³, de las cuales nos conviene citar las siguientes:

Método. “No se debe pensar en el Texto como en un objeto definido. Sería inútil intentar una separación material entre obras y textos . . . La diferencia es la siguiente: la obra es concreta, y ocupa una porción de espacio (por ejemplo, en los estantes de una biblioteca); el Texto, por el contrario, es un campo metodológico . . . Mientras la obra puede sostenerse en la mano, el texto está sostenido [soportado] por el lenguaje: existe sólo como discurso. El texto no es la de-composición de la obra; más bien es la obra la que es la cola imaginaria del texto . . . El texto no termina al final del estante de la librería: . . . puede abarcar una obra o varias”

Género. “El Texto no se detiene cuando termina la (buena) literatura. No se lo puede aprehender como parte de una jerarquía . . . de géneros”.

Lo plural. “El Texto es plural. Esto no significa sólo que tiene varios significados, sino que logra la pluralidad de significados, una pluralidad *irreductible*. . . [Su] pluralidad no depende de la ambigüedad de su contenido, sino de lo que podría llamarse la *pluralidad estereográfica* de los significantes que se entretajan en él (etimológicamente el texto es una tela; *textus*, del cual deriva texto, significa ‘tejido’).”

² La situación no es muy diferente en España, lo que nos hace dudar sobre la aplicabilidad de la estética “europea” también allí.

³ Roland Barthes, “From Work to Text”, en *Textual Strategies. Perspectives in Post-structuralist Criticism*, ed. y trad. de Josué V. Harari (Ithaca: Cornell University Press, 1979), págs. 73-81. La versión original, “De l’oeuvre au texte”, apareció en *Revue d’Esthétique* 3 (1971).

La lectura. La obra se interpreta y se consume, el texto se ejecuta, y sólo funciona (se pone en marcha, se completa) en la ejecución.

La filiación. Esta atrapa a la obra a tres niveles: a) determinación de la obra por el mundo exterior (raza, historia); b) consecución entre diversas obras; y c) asignación a un autor. La metáfora a través de la cual se describe la obra (o la consecución de obras) es la de un organismo; la que corresponde al texto es la de red: una crece por expansión, la otra por combinación con otras áreas. El respeto por las intenciones del autor (propietario) de la obra ya no es necesario: el Texto se puede romper, y recombinar con otros en un intertexto.

El concepto de “texto” parece, entonces, más apto para el análisis de nuestra música colonial que el de obra. Éste permitirá dejar de lado los complejos de inferioridad que inevitablemente aparecen cuando queremos aplicar los criterios de “obra” a las producciones locales, más allá de algunas piezas excepcionales. Nos sugerirá la inconveniencia de aislar un villancico o un motete del corpus musical dentro del cual funcionó. Nos alentará a considerar las diversas variantes con las cuales esa composición se puede haber ejecutado a lo largo de su historia, sin privilegiar una “versión original y auténtica”. Nos impulsará a examinar los documentos musicales como partes de múltiples discursos, en lugar de tratar de evaluarlos según criterios pocas veces pertinentes. Nos alejará, finalmente, de la obsesión por la impronta personal del autor.

Es preciso tener presente que los conceptos de obra y autor están muy ligados entre sí, y aparecen, al menos en la música, en forma más o menos simultánea. Sus primeras manifestaciones claras están en el renacimiento, cuando la idea de expresión musical comienza a tomar forma y la noción de “genio”, con sus connotaciones de habilidad consumada y originalidad se aplica a algunos grandes compositores (Josquin, Willaert, Rore)⁴. A fines del siglo XVI se comienza a hablar de *opera*, para referirse a una colección impresa de la producción de un autor, y este es el sentido que tienen en su mayoría los números de *opus* desde Banchieri hasta Haydn (por eso sirven como guías sólo para la cronología de las publicaciones, no para el orden de composición). No es ninguna coincidencia que sea Beethoven el que establece el significado actual de *opus*—identificación numérica de una obra, pues es también él el que fija como ningún otro la imagen moderna del compositor único, creativo y original, del sujeto creador que moldea una materia inerte para expresar su auténtica verdad.

⁴ Ver Edward Lowinsky, “Musical Genius: Evolution and Origins of a Concept”, *Musical Quarterly* 50 (1964), 321-340, 435-57.

Según Barthes, sin embargo, el texto debe ser leído sin la firma de su padre, quien ya no es su propietario. Si le permitimos “volver a entrar” en el texto, es sólo como un personaje más. “Se convierte en un ‘autor de papel’: su vida ya no es el origen de sus fábulas, sino una fábula que transcurre simultáneamente con las demás. Se produce una reversión; es la obra la que afecta la vida y no la vida la que afecta la obra ... El Yo que escribe el texto nunca es algo más que un Yo de papel”.

Ese yo de papel continúa, sin embargo, trayéndonos dificultades. Hace rato que los teóricos mataron al autor, pero su fantasma vuelve a asomar la cabeza una y otra vez en los estudios críticos. Al autor lo mataron entre varios. Los enfoques analíticos de los años 60 y 70, dominados por el estructuralismo y la semiología lo eliminaron por abstracción—es decir, por concentrarse en el texto transmitido y sus características, independientemente de la personalidad e intenciones del creador. Los estudios marxistas lo subsumieron en una clase social, de la cual él sólo es un portavoz privilegiado. Así como la historia estructural de la escuela de los *Annales* era una “historia sin nombres”, las historias del arte y la literatura comenzaron a privilegiar los géneros, las ideologías, los movimientos culturales, o cualquier otra cosa que permitiera suprimir la consideración del autor, o al menos, ponerla entre paréntesis.

Ahora bien, nuestra tradición y el carácter mercantil de nuestra sociedad nos hace sumamente reacios a admitir esa falta de un propietario-responsable de los productos culturales. La búsqueda de un autor para las piezas anónimas de nuestros archivos latinoamericanos se ha transformado en un deporte muy popular entre los musicólogos, y no se trata precisamente de un “autor de papel”. Es que la operación quirúrgica realizada por los teóricos ha dejado un incómodo vacío. Es este espacio vacante el que Michel Foucault propone, en un interesante artículo, investigar, acotándolo, “siguiendo la distribución de los intersticios y grietas, y tratando de descubrir las aberturas que esta desaparición deja al descubierto”.⁵

Foucault primero trata el status semántico del nombre del autor, concluyendo que no se trata de un nombre propio usual, que tiene funciones tanto designativas como descriptivas y un modo especial de significación. Es un signo “que nos permite agrupar un cierto número de textos, definirlos, diferenciarlos de otros” y relacionarlos entre sí—Foucault usa el ejemplo de Hermes Trismegisto, que no existió en realidad, pero el hecho de que varios textos corran bajo su nombre indica que hay una relación de homogeneidad, filiación, explicación y autenticación recíproca, y utiliza-

⁵ Michel Foucault, “What is an author?”, en *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josué V. Harari (Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1979), págs. 141-60; 145. Se trata de la revisión de una charla presentada por Foucault en la SUNY-Buffalo, publicada inicialmente en *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 63 (1969).

ción concomitante. Caracteriza a un modo de ser del discurso: un discurso con autor tiene un cierto status, que lo diferencia del habla cotidiana, o de las anotaciones en una agenda. Un contrato tiene un garante, una carta privada tiene un firmante; una novela tiene un autor. El nombre le sirve para manifestar un cierto conjunto discursivo e indicar su status dentro de nuestra sociedad. Por consiguiente, dice Foucault, podríamos decir que algunos discursos tienen la “función autor” y otros no. Recíprocamente, “la función autor es la característica del modo de existencia, circulación y funcionamiento de ciertos discursos dentro de una sociedad”⁶

Foucault procede luego a enumerar algunas características de la función autor, entre los cuales destacamos los siguientes

1) En nuestra sociedad, los discursos son objeto de apropiación. La función autor denota esta propiedad.

2) La función autor ha afectado en forma variable a los discursos. “Hubo un tiempo en que los textos que hoy llamamos “literarios” (narrativas, cuentos, épica, tragedias, comedias) eran aceptados, puestos en circulación y valorizados sin ninguna pregunta acerca de la identidad del autor: su anonimidad no provocaba dificultades ya que su antigüedad, real o imaginaria, era considerada como garantía suficiente de su status”. Por otra parte, los textos científicos requerían de un rótulo de autor que funcionaba como una garantía de autoridad (la conexión entre *auctor* y *auctoritas* no es casual). Durante los siglos XVII y XVIII se invierte la situación: los textos científicos se reciben como anónimos (verdad constantemente re-demostrable); su garantía es su incorporación dentro de lo que Kuhn ha llamado “paradigmas” de la ciencia⁷, mientras que “los textos literarios sólo son aceptados cuando poseen la función-autor. Ahora, frente a cualquier texto de poesía o ficción, nos preguntamos: ¿de dónde viene, quién lo escribió, cuándo, bajo qué circunstancias[...]? El significado que le adscribimos y el status o valor que le acordamos depende de la forma en que contestemos a estas preguntas. Y si un texto llegara a ser descubierto en estado de anonimidad, [...] comenzamos el juego de re-descubrir el autor. Ya que la anonimidad literaria no es tolerable, sólo la podemos aceptar en forma de enigma”⁸.

3) La función autor no surge como la atribución espontánea de un discurso a su productor: es el producto de complejas operaciones, por medio de las cuales proyectamos, en términos seudo-psicológicos, las combinaciones, exclusiones y demás operaciones que realizamos con un texto (cuando hablamos de “motivaciones profun-

⁶ *Ibid.*, pág. 148

⁷ Thomas S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, trad. de Agustín Contín (México: Fondo de Cultura Económica, 1971). Original: *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago: U. of Chicago Press, 1962).

⁸ Foucault, *ibid.*, págs. 149-50

das”, “creatividad”, “intenciones”). En la crítica, recorriendo el camino de vuelta, el nombre del autor sirve para explicar ciertos aspectos del texto, autenticar, neutralizar contradicciones, y dar unidad al conjunto de obras, debiéndose explicar todas las diferencias a través de procesos de maduración o influencias.

4) No se refiere a un individuo real, porque puede dar lugar a varios y no contruïdos. Por ejemplo, en una novela escrita en primera persona, el autor no es ni el individuo físico que realiza el acto de escribir, ni el personaje ficcional: está situado justo en la intersección de estas dos personas.

Un último aspecto a señalar es el rol limitativo de la función autor: contrariamente a nuestra construcción generalizada del autor como individuo creativo y transgresor, su nombre sirve en nuestra cultura para “limitar, excluir y elegir; brevemente, para impedir la libre circulación, libre manipulación, libre composición, de-composición y re-composición de los textos de ficción ... El autor es, por consiguiente, la figura ideológica a través de la cual se marca la manera en la que tenemos la proliferación del significado”⁹⁹

Si bien la discusión de Foucault está referida a textos literarios, él mismo hace expresa mención de su presunta aplicabilidad a otro tipo de textos “en la pintura, la música y otras artes”.¹⁰⁰ Su aplicabilidad a la música es indudable: no se puede negar que, cuando escuchamos un trozo musical, no percibimos solamente una serie de estímulos sónicos, sino todo un conjunto de discursos acumulados en nuestra memoria individual y colectiva. Nuestra percepción no sólo trabaja mediante un proceso de comparación con formas oïdas anteriormente; también intervienen conceptos culturales de los más variados dominios, que condicionan y modifican nuestra evaluación de lo que estamos escuchando. Son ellos los que nos permiten, para comenzar, reconocer a algo como “música”, asignarle luego el contexto apropiado para realizar los procesos comparativos necesarios para la apreciación, y finalmente formular juicios sobre su adecuación, valor estético o interés. Sin estos conceptos culturales no podríamos formular el marco específico que delimite el conjunto de experiencias anteriores válidas para el proceso de percepción y asigne roles a los objetos dentro de ese conjunto. Es decir, mientras oïmos una sonata (siempre y cuando sepamos que es una sonata) reeditamos simultáneamente en nuestra mente el discurso cultural de la sonata en la sociedad occidental, un discurso que además de una variedad de datos técnico-musicales, está repleto de valores estéticos, sociales y filosóficos. Uno de los repositorios más ricos de este tipo de datos es el autor.

El saber que la sonata que estamos escuchando por radio es de Beethoven la hace,

⁹⁹ *Ibid.*, pág. 159

¹⁰⁰ *Ibid.*, pág. 153

en primer lugar, digna de respeto. En segundo lugar, nos crea una serie de expectativas con respecto a los eventos musicales que pueden llegar a aparecer, y con respecto a su ordenamiento. También nos brinda un sustrato ideológico para interpretar los significados y una cantidad de asociaciones más o menos condicionadas culturalmente.

Ahora bien, para que la función-autor funcione, es decir, para que se pongan en movimiento los resortes que moldean nuestros esquemas mentales relacionados con ella, ¿es preciso que sepamos quién es el autor, y que tengamos algún conocimiento de su obra? Creo que una de las limitaciones del discurso de Foucault en el trabajo mencionado es su focalización en la literatura europea, y más precisamente en la literatura "de autor". Más aún, Foucault habla desde el punto de vista del crítico, no del lector u oyente común. Para éste, los condicionamientos de la función autor son menos restrictivos, llegando en muchos casos a reducirse a cero —sólo queda la constatación de que la pieza en cuestión posee esta función. La libre disponibilidad de los bienes musicales a través de los medios masivos hace que se pierda en gran parte el respeto hacia la "gran música", que se disminuya hasta la total desaparición el "aura" que rodeaba a la obra singular y única¹¹. Podemos recorrer el dial de una radio, accediendo a los más diversos estilos musicales, sin tener idea de quiénes son los autores respectivos. Pero aún en el caso de que conozcamos los datos pertinentes, la operativa de la función autor es más compleja, y a la vez más limitada de lo que deja entrever el filósofo francés. En el campo de la música popular, por ejemplo, el intérprete toma gran parte del rol reservado al autor: los datos de su vida, del repertorio que suele abordar, de sus seguidores, de su ideología política y artística indican al oyente qué es lo que puede esperar de ese "tema" y cómo es lícito interpretarlo.

El caso que nos interesa, el de la música colonial americana, plantea varios interrogantes. Gran parte de ella es anónima, y la otra parte fue escrita por autores prácticamente desconocidos para el público, con excepción de unos pocos iniciados. Sin embargo, la función autor, con distintas modalidades, tiene intervención. La breve historia que hace Foucault de la manera en que ésta ha operado a lo largo de la historia de la literatura occidental sugiere que es bastante reciente, o se aplica a obras recientes. Pero hoy, con la contemporaneidad de todo lo histórico, no es posible escuchar una obra renacentista o barroca sin percibirla a través de la función autor, aunque no lo conozcamos. Una pieza anónima trae a colación toda una serie de supuestos, generalmente idealizados, sobre la composición colectiva, sobre la imaginaria inocencia del pueblo, sobre los valores eternos de la religiosidad popular, la

¹¹ Sobre la desaparición del "aura" como consecuencia de la multiplicación mecánica de los productos artísticos es clásico el artículo de Walter Benjamin, "La obra de arte en la era de la reproducibilidad técnica", en *Discursos interrumpidos*, Vol. 1 (Madrid: Taurus, 1973), págs. 15-43.

nacionalidad, el amor, o cualquiera que sea la referencia más a mano. El éxito de ventas de algunas colecciones grabadas con esta música está en gran medida basado en estas circunstancias. El señor “anónimo” es un autor bastante apreciado. Ahora bien, las grabaciones que pueden identificarse con un autor “real” gozan, además, de una gran ventaja en el mercado: como pueden ubicarse en las góndolas alfabéticamente bajo un apellido — y tienen más venta. Esta es una demostración palpable de la preeminencia del nombre del autor como etiqueta necesaria para la clasificación en el mercado cultural.

Otro aspecto conexo son las apropiaciones nacionales que se hacen de la música colonial¹². La obra de un compositor italiano y jesuita como Domenico Zipoli resulta ser cordobesa, paraguaya o boliviana. Los derechos de autor, inexistentes en la época de composición, han pasado, aunque sea figuradamente, a las comunidades que se declaran sus representantes, que han ganado así prestigio, enraizamiento cultural por medio del status artístico, y en algunos casos, acceso a los circuitos musicales europeos. A pocos se les ocurre preocuparse porque ni Bolivia, ni la Argentina, ni el Paraguay como país existían en la época de composición; se trata de un pleito entre herederos ficticios de una propiedad que ni siquiera pertenecía a su dueño putativo, puesto que la música americana de Zipoli muestra una patente renuncia a lo personal, y sólo pertenece al culto divino de las comunidades para las que fue escrita.

El tejido de nociones a través del cual escuchamos la música colonial de nuestro continente es denso y complejo. La trama del texto y la urdimbre de los autores constituyen una textura rica y variada: el análisis detenido de sus distintos componentes y sus interrelaciones sin duda contribuirá a la mejor apreciación de un repertorio aún poco comprendido.¹³

¹² El tratamiento de este tema debe mucho a conversaciones con Bernardo Illari, que planea desarrollarlo *in extenso*.

¹³ Este trabajo fue presentado en la XI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, 1997. Entre esa ocasión y la presente publicación, he tenido la oportunidad de leer un libro reciente que desarrolla ampliamente el concepto de “obra musical”. Se trata de *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992), de Lydia Goehr. Las tesis analíticas de la autora (que la idea de obra musical es un concepto abierto, relacionado con los ideales de la praxis musical, regulativo, proyectivo y emergente) son convincentes; su propuesta histórica en el sentido de que el concepto de obra emerge en la música alrededor de 1800 no sólo es persuasiva sino casi obvia. Sin embargo, el énfasis en esa divisoria de aguas esconde cuánto de “obra” tienen las músicas de Bach, de Josquin, de Monteverdi. Al compararlas con nuestra música colonial se ve hasta qué grado la *Misa en Si menor*, la *Pange Lingua* o las *Vísperas* de 1610 prefiguraron el concepto romántico; se las puede considerar desde ese enfoque sin que sufran un menoscabo nefasto, cosa que no ocurre con las producciones americanas.

El Matrero de Felipe Boero¹

Esteban Sacchi

Introducción. I - Felipe Boero en el movimiento musical nacionalista: I. 1 - El nacionalismo musical argentino/ I. 2 - Felipe Boero/ I. 3 - El pensamiento de Boero / I. 4 - Yamandú Rodríguez, autor del drama *El Matrero*. II -La ópera *El Matrero*: II. 1 - Estudio de fuentes. Agregados y erratas: II. 1. a - Fuentes/ II. 1. b - Modificaciones y agregados/ II. 1. c - Erratas y pequeños añadidos. II. 2 - Aproximación general. Aspecto musical y argumental. II. 3 - La música de raíz folklórica en *El Matrero*: II. 3. a - Introducción/ II. 3. b - Generalidades del cancionero folklórico argentino / II. 3. c - Danzas, canciones, ritmos y motivos de procedencia folklórica utilizados por Boero en la ópera :1) malambo; 2) media caña; 3) gato correntino; 4) "danza popular" [polca correntina]; 5) Ritmos y frases melódicas derivados del Cancionero Binario Colonial (milonga, tango antiguo); 6) estilo; 7) vidalita de amor; 8) Giros derivados del recitado tipo cifra. II. 4 - Tratamiento vocal. III. Conclusiones. Bibliografía

Introducción

Felipe Boero concibió la posibilidad de componer una ópera sobre el poema dramático de ambiente gauchesco *El Matrero*, de Yamandú Rodríguez, en el año 1924. Sin embargo concretó su propósito recién en el verano de 1928². Un año después la ópera fue elegida por concurso para integrar la temporada oficial del Teatro Colón. El estreno se llevó a cabo el 12 de julio de 1929. Se trata de la cuarta ópera de Boero, su tercera con argumento nacional y la segunda de temática gauchesca.

Desde su estreno, fue considerada, tanto por el público como por la generalidad de la crítica y luego por la mayoría de los estudiosos de la Historia de la Música Argentina, la ópera nacionalista más importante creada por un compositor argenti-

¹ Este trabajo forma parte de la Monografía presentada para el Seminario de Musicología Histórica de la carrera Musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina

² Según consta en entrevista al compositor aparecida en el diario *Crítica* del 14 de julio de 1929. Según el catálogo confeccionado por la hija del compositor la obra fue compuesta en 1925 (Carlota Boero de Izeta, 1978:184)

no. Testimonio de esta positiva valoración es el hecho de que es la ópera argentina que supera por mucho a otras obras líricas nacionales en el número de reposiciones producidas en el T. Colón. Desde 1929 hasta 1976 se ha representado 67 veces en 18 temporadas tanto en sala como al aire libre. Es la primera ópera argentina grabada (fragmentos principales) en forma comercial³. En 1937 la casa Lottermoser editó la partitura para canto y piano. Dos años más tarde inspiró una producción cinematográfica dirigida por Orestes Caviglia en la que se oyen fragmentos de su música.⁴

Los antecedentes expuestos justifican un estudio pormenorizado de la música y una aproximación a la historia de su recepción a través de la crítica y los estudios que sobre ella han aparecido hasta el momento. Estos han sido los objetivos fundamentales en la elaboración del presente trabajo.

Luego de estudiar la música y el contexto surge naturalmente en el investigador actual una duda capital: ¿el éxito inicial y la posterior aceptación de *El Matern* -no representada desde hace más de 20 años- han estado sustentados en reales méritos musicales o han sido producto del marco político-ideológico nacionalista que la vio nacer?. Se intentará un esbozo de respuesta al interrogante planteado en las conclusiones finales.

El artículo se inicia con una exposición sobre el nacionalismo artístico argentino, seguido por una reseña biográfica de Felipe Boero y una noticia sobre Yamandú Rodríguez.

La segunda parte, dedicada a la ópera propiamente dicha, abre con el análisis de fuentes, los agregados que Boero introdujo entre 1948 y 1958 y un listado de las erratas de la edición. A continuación se desarrolla un comentario general, seguido por un estudio minucioso de los elementos del folklore musical argentino encontrados y un análisis de los estilos vocales empleados.

Para otro momento queda el análisis del tratamiento orquestal de la obra.

I - Felipe Boero en el movimiento musical nacionalista

I. 1 - El nacionalismo musical argentino

“... el nacionalismo cultural es una condición, si no suficiente, al menos necesaria en el desarrollo intelectual y afectivo de las naciones modernas.” (Pola Suárez Urtubey, 1988: p. 95)

³ Producida por RCA Victor en 1929

⁴ Un hecho anecdótico que manifiesta la popularidad alcanzada por *El Matern* es que el mismo año del estreno de la ópera fue parodiada por la compañía de revista del Teatro Sarmiento.

La relación y mutua influencia entre música popular de transmisión oral y música académica ha sido continua a lo largo de la historia de la música. Sólo por dar algunos ejemplos, se podría mencionar el origen de algunas melodías gregorianas, los himnos ambrosianos, las misas renacentistas con *cantus firmus* extraídos de la música popular profana, las melodías de los corales luteranos, algunos números de los *singspiel* de Mozart, etc. Sin embargo es el período romántico en el que este intercambio no sólo se asume en forma consciente, sino que también está sustentado sobre una base ideológica de pertenencia y diferenciación. El amor a la naturaleza, legado por el iluminismo al siglo XIX, tiene su correlato en música en el interés por las danzas y canciones del pueblo. Este amor a la tierra unido a la amenaza que representaba Napoleón y su ejército generó en la mayoría de los países europeos una consciencia nacional que derivó en primer lugar en los nacionalismos artísticos. Esteban Echeverría fue el portavoz de estas ideas en la Argentina al regresar de Francia hacia 1830.

Es importante distinguir, sin embargo, entre la utilización de música de tradición oral en la música académica y nacionalismo musical como ideal estético. Aunque es natural que en países sin una fuerte tradición musical artística, como son las naciones periféricas europeas y de América incursionen para su diferenciación en las fuentes de la música popular, no ocurre así cuando la idea nacionalista prende en países centrales. Ellos buscarán sus raíces en la música académica de su rico pasado artístico. Francia finisecular intentó su *Ars gallica* volviendo a la tradición de Lully y Couperin y a la modalidad del canto llano más que removiendo su música popular. Otro tanto ocurrió con Alemania e Italia. Por otro lado la gran cantidad de músicos franceses que utilizaron ritmos y giros españoles populares, no se los puede etiquetar de nacionalistas de países a los que no pertenecieron. Podemos concluir esta breve reflexión diciendo que la utilización de música de tradición oral no es una condición necesaria absoluta para la creación de un nacionalismo musical artístico. Lo fundamental para el surgimiento de una escuela nacionalista en un determinado país, es que en él exista un fuerte sentido nacional o, en países jóvenes, un férrea voluntad para construir una nación en todos sus aspectos. Pensar como Juan María Veniard⁵, que el nacionalismo musical argentino se inicia cuando algunas danzas folklóricas suben a la escena popular del circo allá por 1820, es confundir un fin como el del nacionalismo, con un medio o procedimiento común de algunos nacionalismos. Para decirlo más claro, el uso de músicas populares para fines artísticos no es sinónimo de nacionalismo musical, pues éste, como cualquier otro nacionalismo artístico, nace cuando hay una intención consciente en un determinado grupo de artistas de crear un lenguaje musical que identifique a un país.

⁵ Veniard, Juan María, *La Música Nacional Argentina*, Bs. As., INM, 1986

El antecedente más remoto de voluntad individual de crear una literatura y música nacional argentina fue el intento de Esteban Echeverría, el que en general se tilda de frustrado, porque buscó la música nacional en el salón porteño en lugar de dirigirse al ámbito rural. Lo que importa en Echeverría⁶ es su voluntad nacionalista y no tanto su fuente de inspiración. Además sus esfuerzos se vieron concretados en las numerosas canciones con sus poesías musicalizadas por Juan Pedro Esnaola.

Un esfuerzo más cercano y fundamental, aunque todavía individual, de crear una identidad musical argentina que se diferencie de la del resto del mundo es el testimonio explícito de Alberto Williams (1862-1952) hablando de sus intenciones estéticas en 1890, poco tiempo después de regresar de París, donde se había formado: "*Al volver a Buenos Aires después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra Pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica en cuya rica fuente había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros.*" En el mismo escrito va a considerar a la pieza para piano *El rancho abandonado* de 1890, como la "*pedra fundamental del arte musical argentino*"⁷. Es evidente que la búsqueda de una identidad musical nacional en Williams es absolutamente consciente, es decir, que va más allá, por lo menos en la intención, de un simple pintoresquismo costumbrista, para intentar lograr una modalidad musical que identifique a la Argentina como nación. Sin embargo el nacionalismo musical argentino propiamente dicho "*emerge con fuerza, como movimiento y como moda avasalladora, a partir del centenario patrio de 1910*"⁸. Este acontecimiento representa la culminación de un período de gran prosperidad económica iniciado en 1865. La intención nacionalista no brota ya individualmente, sino en forma conjunta. Un grupo numeroso de compositores nacidos entre 1875 y 1890⁹ se embarcó a partir de esa fecha en la empresa de crear un arte musical nacional. Pertenecieron a dicha generación, entre otros, Constantino Gaito, Carlos López Buchardo, José André, Felipe Boero, Floro Ugarte, Gilardo Gilardi, Pascual De Rogatis. Considerada la generación nacionalista argentina por antonomasia y llamada generación ochocentista, evidencia los siguientes rasgos comunes:

⁶ *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales*, escrito por Echeverría en la década de 1830 cuya intención era recoger "tonadas indígenas". El proyecto abortó antes de iniciarse debido al error de buscar estas tonadas en el salón porteño en lugar de la campaña. Echeverría se decepcionó al comprobar que en el salón sólo se hacían melodías extranjeras o "...mal hechas copias de arias y romances franceses o italianos" (según se cita en Suárez Urtubey, Pola, 1987:79)

⁷ Citado en García Muñoz, Carmen, "Apuntes para una historia de la música argentina. I. Los compositores nacidos entre 1860 y 1890. La música de cámara." en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos I'egui"*, Bs As, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, UCA, Año 7, N° 7, 1986 (frag)

⁸ Veniard, J. M., *op. cit.*

⁹ Sigo el criterio de generaciones cada quince años empleado por la Dra. Carmen García Muñoz en su cátedra de Historia de la Música Argentina de la Universidad Católica Argentina.

- Inician sus estudios musicales en Argentina, en el Conservatorio de Buenos Aires creado y dirigido por Williams o con Pablo Beruti, formado en el Conservatorio de Leipzig.

- La mayoría se perfeccionó en composición en Europa, principalmente en Francia siguiendo los lineamientos academicistas del Conservatorio de París y la *Schola Cantorum* de Vincent D'Indy, aunque también absorbieron hasta cierto punto los avances realizados por Debussy y Ravel.

- Sus primeras obras son canciones sobre versos de poetas franceses.

Regresaron al país durante la efervescente época de la celebración del centenario de las fiestas patrias de la independencia.

- Actuaron en un periodo en el que la Argentina era considerada una potencia mundial, "el granero del mundo" y esta realidad los comprometió a crear una cultura musical nacional correspondiente.

- Se agruparon en la Sociedad Nacional de Música (1915) -hoy Asociación Argentina de Compositores- con el objetivo de difundir a través de conciertos y ediciones las obras de los compositores pertenecientes a ella.

Persiguieron básicamente dos objetivos para acompañar en el aspecto musical el gran desarrollo económico del país y la formación de la identidad nacional:

1- **Elevar el nivel artístico musical.** Concretado en la comprometida participación de la mayoría de ellos en el plano educativo a todo nivel. Compusieron música escolar (canciones, himnos, etc); Palma y André fueron Inspectores de Música de la Dirección Nacional de Escuelas; Boero cumplió una constante labor docente a nivel secundario y creó numerosos coros escolares; fundaron y formaron parte de la mayoría de los organismos oficiales dedicados a la enseñanza musical de nivel superior: Escuela de Bellas Artes de La Plata, Conservatorio Nacional, Conservatorio Municipal.

Otro aspecto de este objetivo se evidencia en la participación activa en asociaciones de concierto (Wagneriana, Amigos del Arte). Formaron parte del directorio del Teatro Colón promoviendo la creación de los cuerpos estables (1924) y representaron el arte musical como miembros de la Academia Nacional de Bellas Artes.

2- **Búsqueda de una identidad musical a nivel artístico que identifique al país.** La mayoría de sus miembros creyó que este objetivo se podía lograr a partir del folklore y siguiendo la tendencia, en cuanto al lenguaje musical, que más se adaptara al temperamento de cada uno de ellos¹¹. Es decir que no buscaron un lenguaje o estética común, sino que su música fuera inspirada y ligada a la música folklórica

¹¹ Según se desprende de la encuesta "La música y nuestro folklore" organizada por la Revista *Nosotros*, cuyas conclusiones aparecieron en el ejemplar de agosto de 1918, Año 12, N° 112, Tomo 29, p. 537 a 539

argentina. No obstante compusieron también y paralelamente obras en un lenguaje universalista totalmente independizado de elementos autóctonos. Esta estética dual que se da no sólo al principio, sino a lo largo de toda la carrera de los compositores de esta generación y de otras posteriores, es muy particular del nacionalismo musical argentino en general. Merecería un estudio aparte.

I. 2 - Felipe Boero

Fue el más ferviente nacionalista de su generación y quizás de toda la historia de la música académica argentina. Nació en Buenos Aires el 1º de mayo de 1884. Se formó en dicha ciudad con Pablo Beruti y más tarde se perfeccionó en el Conservatorio de París con Paul Vidal (1863-1930) mediante la Beca Europa otorgada por la Comisión Nacional de Bellas Artes para cumplirse entre los años 1912 y 1916. Durante su permanencia en la capital francesa tuvo la oportunidad de conocer y tomar contacto con las principales figuras del mundo musical del momento: Saint Saëns, Fauré, D'Indy, Debussy, Ravel, De Falla. Escribió canciones en francés, composiciones para piano de manifiesta influencia debussyana y comenzó su primera ópera: *Tucumán*.

El inicio de la Primera Guerra Mundial lo obligó a regresar al país en 1914, dos años antes de que caducara su beca. En Buenos Aires nace su primera obra de carácter nacionalista, *Canciones y danzas argentinas* para piano, y un año después funda con José André, Josué T. Wilkes y Ricardo Rodríguez la Sociedad Nacional de Música en cuyos recitales de cámara se dieron a conocer muchas de sus canciones y obras para piano.

En 1916 concluyó *Tucumán*, y en 1918 fue seleccionada por el Teatro Colón para ser estrenada durante esa misma temporada. Trata un tema heroico nacional ambientado en dicha ciudad argentina alrededor de 1812. Es una ópera en un acto que contiene algunos pasajes inspirados en la música folklórica argentina. Luego de la *Angelical Manuelita* (1917) de Eduardo García Mansilla (1886-1930), *Tucumán*, fue la segunda ópera cantada en español en el Colón. La siguiente composición lírica de Boero, *Ariana y Dionysos*, no contiene ninguna relación con la música folklórica. Terminada en 1916 se estrenó en el Colón en 1920. Un paso adelante en la tendencia nacionalista fue *Raquela*, en un acto, de ambiente totalmente gauchesco. Plantea un drama trágico de gran concisión al mejor estilo verista. Gran parte de la obra se inspira en la música folklórica pampeana. Sin embargo, el libreto de Víctor Mercante no está escrito en estilo gauchesco como si van a estar los versos de *El Matrero*, ópera que sigue según orden de estreno. Luego de *Raquela*, Boero se dedicó a la composición de *Siripo* inspirada en la tragedia de la época de la conquista teatralizada por

Manuel de Lavardén en 1789. Sin embargo el entusiasmo que le despertó el poema dramático de Yamandú Rodríguez presenciado en el Teatro Nacional, lo impulsó a dejar para más tarde el proyecto de *Siripo* y concentrarse en la composición de la música para los versos de *El Matrero*. Aunque estuvo dentro de los proyectos del maestro desde 1924, fue concretada en el verano de 1928¹¹ y subió a escena el 12 de julio del año siguiente. Desde el rotundo éxito de su estreno fue considerada la ópera más significativa de la escuela nacionalista argentina y hasta la actualidad, ha sido, sin lugar a dudas, la más popular y representada del repertorio nacional. Varios años después estrenaría la abandonada *Siripo*, en 1937. No contiene elementos musicales folklóricos argentinos aunque sí algunos ingredientes populares, giros de música indigenista y una jota aragonesa. En 1954 estrena *Zincali*, inspirada en un drama de ambiente gitano totalmente desvinculado de lo nacional argentino. El catálogo de Boero se completa con música de escena, obras orquestales y numerosas canciones y piezas para piano.

En su producción total se pueden reconocer cuatro tendencias las que, a pesar de tener cada una de ellas períodos de mayor intensidad, se dan al lo largo de toda su carrera e incluso yuxtapuestas en una misma obra. Ellas son:

1- Francesa: fruto de sus estudios y estadía en París esencialmente influido por Debussy. Se da especialmente en las primeras canciones y obras para piano, pero también se encuentra en obras posteriores como en los preludios orquestales descriptivos de *El Matrero* o en las series de canciones en francés llamadas *Les Ombres d'Hellas* (1910- 1930) y *Poèmes* (1927).

2 - Italiana: fruto de su confesado amor por la música de Verdi¹². Evidente sobre todo en el tratamiento de las voces y el planteo dramático (verismo) de sus óperas.

3 - Nacionalista argentina: se da a partir de 1914 con la serie para piano titulada *Canciones y danzas argentinas* y se extiende a lo largo de toda su carrera especialmente en las obras orquestales, corales, para piano, y canciones. De sus seis obras líricas tienen material folklórico argentino *Tucumán*, *Raquelo*, y *El Matrero*. Mencionemos dentro de esta manera la música incidental (técnica del melodrama), para la pieza teatral basada en la novela de Benito Lynch *El inglés de los güesos* (1924).

4 - Exótica: uso de elementos de música indigenista americana y músicas populares de otros pueblos. Esta tendencia se manifiesta sobre todo en las dos últimas óperas estrenadas: *Siripo* y *Zincali*. Una, desarrolla un drama ambientado durante la conquista americana y la otra, una historia de gitanos.

¹¹ Ver entrevista en *Crítica*, 17/07/1929

¹² "Adoro a Verdi", entrevista realizada a Boero aparecida en *Mundo Argentino* firmada bajo el seudónimo Abrojoito. En el recorte que se encuentra en la donación Boero no figura la fecha, sin embargo se deduce, que fue después de 1937

Como la mayoría de los compositores de la época, Boero ejerció una concienzuda labor docente. Fue profesor en la Escuela Normal de Profesores “Mariano Acosta” y el Instituto Superior Nacional de Educación Física “Manuel Belgrano”. Dejó una abundante producción de piezas escolares e himnos y desarrolló una importante y pionera actividad en el campo de la música coral. Fue invitado en 1934 por el Consejo Nacional de Educación para formar los coros de las Escuelas para Adultos. Organizó conciertos en los que llegó a congregarse más de 2000 voces. Dirigió, asimismo, el Coro del Instituto Nacional de Educación Física, el Coro “Julián Aguirre” de la Asociación Cultural “El Unísono”, el Cuarteto Vocal Argentino y el Conjunto Coral Folklórico Argentino de Radio Belgrano. Esta actividad lo llevó a realizar numerosos arreglos corales de obras propias y del cancionero tradicional.

I. 3 - El pensamiento de Boero

“El Matrero no es obra mía, sino de todos los argentinos, de ese pueblo argentino que sabe estremecerse de emoción rememorando y conservando las tradiciones nacionales.”¹³

A través de conferencias y entrevistas se puede vislumbrar el pensamiento del autor acerca del nacionalismo musical, la finalidad del arte, la música folklórica, el ambiente musical de su época, etc.

Los principios generales que rigieron toda su vida y por los que luchó con esfuerzo renovado están claramente expuestos en una larga conferencia pronunciada en 1915 al inicio de su carrera artística, a un año de su regreso al país luego de perfeccionarse en París. En ella, como lo habían hecho ya otros compositores (Beruti, Aguirre y Williams), advierte sobre la *“necesidad urgente de conservar nuestra música popular, estilizando y defendiendo los tesoros inagotables del ‘folklore’ argentino; de honrarlo 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 resurgimiento de nuestro carácter de pueblo artista por temperamento y por tradición, que como se sabe, guarda aún casi intactas las fuentes originalísimas de sus melodías y danzas populares”¹⁴*

Luego de citar la descripción de la poética, la música y las danzas argentinas que

¹³ *La Razón*, 4/6/1933, citado por Washington Altamiranda en *Mayoría*, 19/10/1974

¹⁴ Conferencia sobre música argentina pronunciada por Boero en el “Museo Escolar Sarmiento” el 24 de septiembre de 1915 y publicada en la revista *Correo Musical Sudamericano*, Año I, N° 29, 13 de octubre de 1915

hace Lugones en un artículo de la revista *Sud Americana* de 1914, y de hacer un comentario personal acerca de la diversidad de caracteres de la música folklórica argentina, puntualiza: *"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 aún mejores obras"*. Dentro de ese llamado "estado mayor" menciona a su maestro Pablo Beruti, a Alberto Williams y Julián Aguirre en el campo de la música de cámara y sinfónica, y a Arturo Beruti y Héctor Panizza, en el terreno de la ópera. Se advierte que Boero cree erróneamente que el folklore argentino en general hunde fuertemente sus raíces en la música indígena.

Al hablar del tratamiento de la música folklórica afirma que ésta, por su "estructura delicada" resultaría ahogada por la armonía plena y el contrapunto riguroso de la escuela clásica. Considera mucho más adecuado las soluciones técnicas de la escuela moderna (¿Debussy?): *"armonía escueta y sugestiva ... procedimientos simples que evocan ambientes o producen emociones suaves y nostálgicas"*

Señala dos factores como los causantes de la intermitente intensidad en las tentativas de crear un arte nacional: *"falta de independencia artística y 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 distinguirnos entre todos los pueblos que cantan con voz propia sus amores, sus sufrimientos y sus glorias"* y es así que reclama la creación de una escuela de música oficial *"... el Conservatorio de música y declamación, se impone con urgencia."*, no sólo para la formación de las futuras generaciones, sino también como un lugar que aúne los esfuerzos en pro de un arte musical nacional.

En cuanto a la ópera, se queja de que los empresarios que administran el Colón presentan una obra argentina por año, por obligación de contrato, *"cuanto más corta mejor"* y llevada a escena *"con precipitación"*, factores que sólo logran un efecto contraproducente al espíritu de la normativa. Esta será la primera manifestación de una constante crítica a la dirección del Teatro, que se prolongará durante toda su vida. En síntesis, sostiene que el Colón no cumple con los objetivos primarios de todo organismo cultural del Estado: no lleva la cultura al pueblo por lo elevado de la entrada y no difunde la cultura musical de autores nacionales.

En esta conferencia inicia también su campaña en favor del uso del castellano en el Teatro Colón: *"Y nuestro castellano ¿no podrá figurar también... aunque fuera únicamente en esa obra que es obligatoria dar a conocer todos los años? Las óperas argentinas, escritas sobre texto italiano o francés, son una tácita sumisión a los elementos secundarios de la interpretación ... lo lógico es que el intérprete se amolde a la obra, y no que la obra se sacrifique al intérprete"*

Una afirmación de Boero evidencia claramente la visión optimista que se vivía en

la Argentina en la época del centenario: "... han debido transcurrir más de cien años de vida para que nuestra nacionalidad comience a perfilarse con rasgos definidos y marche hoy 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." y más adelante refiriéndose a la música afirma "...fuera de toda duda el momento actual es propicio para iniciar una nueva campaña en pos de la conquista definitiva y de la modularidad propia, basada en la fecunda y original fuente de nuestra música popular."

Llegando al final de la conferencia no se olvida el maestro de mencionar la necesidad de la divulgación de la música nacional a través de la escuela primaria y secundaria y exhorta a los músicos argentinos a componer canciones escolares.

Como es notable en su conferencia de 1915, la idea nacionalista cobra fuerza en Boero como en ningún otro compositor argentino. Para él la creación artística, más allá de lo estético es un aporte cultural a la formación de la nación, un servicio a la patria con alcance socio-cultural: "... yo hago obra para el pueblo, no para críticos ni para aristócratas..."¹⁵

La firmeza de su convicción no le hace perder la fe ante los problemas que se presentan para la concreción de su ideal. Es así que dieciséis años más tarde (1932) cuando ya había compuesto y estrenado sus obras más importantes, continúa pensando en la posibilidad de un arte musical nacional: "Recién ahora comenzamos a orientarnos hacia lo que yo considero una posibilidad amplia y fecunda para el arte argentino, acercándonos a las fuentes genuinamente nacionales de la inspiración musical, y los resultados logrados hasta aquí, aunque no definitivos ni perfectos, comprueban nuestra capacidad para alcanzar la tan deseada personalidad argentina en el arte musical" y más adelante agrega "... yo creo firmemente que en un porvenir próximo, nosotros y los jóvenes artistas actualmente dedicados al estudio de la música lograremos imprimir a nuestra labor un carácter nacional definido, buscando en nuestro folklore las inspiraciones fecundas", sin embargo advierte "Es preciso, todavía, cuidar la técnica musical. Aún carecemos de medios adecuados de preparación en este sentido..."¹⁶

Hacia el final de su vida (1952) hablando sobre el teatro lírico nacional reconoce: "Uno de los errores, imputable hasta cierto punto a los autores argentinos es el de haber querido comenzar por el final; escribir obras grandes, tentando de golpe el éxito personal..." y hablando del porvenir señala "... creo que debía [sic] estimularse ... el género pequeño en extensión y en trascendencia, pues con argumentos interesantes y buena música pueden realizarse también obras bellas..."¹⁷

¹⁵ Entrevista realizada por J. Luque Lobos para la revista *El Suplemento*, Año IX, N° 283, 7 de noviembre de 1928.

¹⁶ Entrevista en revista *Noticias gráficas* del 19 de noviembre de 1932

¹⁷ Artículo de Felipe Boero titulado "El Teatro Lírico Nacional" aparecido en *Buenos Aires Musical* el 2 de mayo de 1952

Con respecto a la función del Teatro Colón en la formación de una arte lírico argentino, su prédica fue constante. Citamos las críticas propinadas a los empresarios de dicho teatro apenas iniciada su vida artística en 1915, y esto mismo repetirá con insistencia en varias oportunidades a lo largo de su carrera.

En una entrevista aparecida en *Crítica* en 1932, titulada "Hemos perdido 24 años en el Teatro Colón...", expone su idea del rol que debería cumplir el teatro municipal. "El Colón debe ser un teatro del pueblo, al que corresponde realizar una obra de cultura para el público y los intérpretes..." y más adelante señala "el Colón no será nuestro mientras no tengamos los elementos que le den vida propia: un repertorio original, un cuadro de cantantes radicados aquí y una dirección permanente e ilustrada."

Siete años más tarde (1939) volverá a exponer su opiniones sobre la función cultural del teatro en una entrevista realizada por Emilio E. Torrasa: "El público no pide nada. El va donde lo guían las cabezas dirigentes. Y cuando un teatro es del Estado, debe cultivar el arte como un servicio de utilidad popular... el Colón es un teatro de arte, subvencionado, por eso, por toda la colectividad, y que debe devolver lo que en él se invierte, no en dinero, sino en cultura."¹⁸

Las ideas de Boero respecto al Teatro Colón, la ópera y la música nacional, están estrechamente relacionadas con su pensamiento de la función social de la música. Considera que más allá de lo económico, un teatro oficial del nivel, capacidad y gravitación del Colón debe cumplir con dos objetivos fundamentales: uno didáctico, a través de la ópera, el género más popular de la música académica, y debe elevar el nivel cultural de la población. Otro, de apoyo al incipiente desarrollo de la música lírica argentina, difundiendo sus creaciones con la debida preparación para lo que reclama un elenco estable de cantantes nativos.

La música coral, actividad que lo ocupó durante toda su vida pero sobre todo a partir de la creación de los coros de las escuelas para adultos dependientes del Consejo Nacional de Educación en 1934, es considerada por Boero como factor social eficaz en contra del individualismo y también como "elevación del alma colectiva hacia la paz y la dulzura que tanto ansía la humanidad."¹⁹

Con respecto a sus preferencias musicales y a su actitud ante la creación ha dejado unos pocos párrafos:

En una entrevista aparecida en *Mundo Argentino*²⁰ responde que la música que prefiere es la dramática y reconoce a Verdi como al genio de este género: "Adoro a

¹⁸ *Crítica*, 26/2/1939

¹⁹ Alocución leída en Radio *Prato* en noviembre de 1937 titulada "Coros populares" (El MS se halla en la donación Boero)

²⁰ Ver nota 12

Verdi". También admira a Debussy "Es un revolucionario musical que busca empeñoso el alma de las cosas que retrata en sonidos".

Su postura acerca de la creación musical queda retratada en la siguiente afirmación: "Quien se esfuerza por realizar obra técnica pura y para técnicos, se resta a sí mismo la vibración caprichosa de la espontaneidad, que es siempre un medio de emoción noble"²¹. Considera que la fuente de inspiración más pertinente para un compositor argentino es la folklórica no la indigenista: "La primera es la única que podemos sentir sinceramente. Cualquiera folklore europeo está más cerca de un artista argentino que la música incaica..."²²

En cuanto a la manera de componer una ópera comenta en una entrevista: "escribo directamente para la partitura, y al mismo tiempo, voy realizando una versión sintética para piano, que siempre me ha sido de gran utilidad"²³

I. 4 - Yamandú Rodríguez, autor del drama *EL MATRERO*

Según Sarah Bollo²⁴, Yamandú Rodríguez (1891-1957), poeta, dramaturgo y cuentista uruguayo, representa la tendencia criolla post-modernista, con inclinación romántica, entendiéndolo por post-modernismo a la etapa que se extiende entre 1915 y 1925 en la que se dejan de practicar los ideales modernistas con el antiguo entusiasmo, aunque sin mostrar una reacción violenta hacia ellos, sino cultivando algunos aspectos del arte reinante, abandonando otros y luego evolucionan hacia nuevas formas. El punto de inflexión lo constituye la Primera Guerra Mundial que hizo cambiar rápida y substancialmente las ideas en política, organización social, ciencias y arte. La nueva generación abandona las inspiraciones del esteticismo para tomar como modelo a la realidad y la naturaleza aunque se presente como una reacción parcial y prontamente olvidada.

El teatro de esta época no es muy novedoso; se siguen componiendo obras de tipo realista-naturalista, en tres aspectos: drama criollo, naturalismo campesino, y comedia de costumbre. Yamandú Rodríguez representa la tendencia criolla, que tuvo auge en el romanticismo. Sarah Bollo comenta: "... narra con amenidad y sencilla fluidez sus temas criollos, de intriga elemental, descripción bien lograda y rasgos camperos advertidos con agudeza. Conoce bien el ambiente donde se mueven sus personajes y es un narrador popular valioso".

²¹ Entrevista realizada por J. Luque Lobos aparecida en *El Suplemento*, Año IX, N° 283, 7/09/1928

²² Entrevista aparecida en *Crítica* el 14/07/1929

²³ *Crítica*, 14/07/1929

²⁴ Bollo, Sarah, *Literatura uruguaya 1807-1975*, Montevideo, Universidad de la República, 1978.

Las obras principales de Y. Rodríguez son:

- Poesía: *Aires de campo* (1915)
Poesía completa (1953)
- Teatro: *1810*, drama poético época revolucionaria (1917), *El Matrero* (1923)
Ave María Purísima, con Venancio Montiel (1931)
Freile Aldao, Renacentista, Juan sin tierra (1932)
El Demonio de los Andes (1935)
- Cuento: *Bichitos de luz* (1925)
Cansancio (1929)
Humo de marlos (1940)
Cimarrones (1943)

La pieza teatral *El Matrero* se estrenó en el Teatro Nacional de Buenos Aires el 6 de julio de 1923. Significó un gran éxito, permaneciendo en cartel durante más de cien representaciones y en los años siguientes fue llevada en gira al interior del país y a Montevideo. El diario *La Prensa* (8.12.1923) anuncia: "El Matrero es un poema gauchesco, en verso, de extraordinaria belleza, que constituye una nota de verdadero arte, de sabor criollo y de legítimo buen gusto. Bailes regionales: 'El malambo' y 'La media caña'. La elogiosa crítica aparecida en este mismo periódico el martes 10 de julio de 1923 ubica a la pieza por encima de la producción teatral nacional media de la época. Advierte que aunque el protagonista resulta **"una figura no muy real por su íntimo lirismo, ... pasa por la escena con verdadera eficacia ..."**. Su lenguaje contiene **"bellas entonaciones"** y al mismo tiempo es de **"una llaneza concordante con el significado de las situaciones que describen..."**; la versificación -afirma- es **"fluida y sonora"**. Menciona que también contribuyeron a su éxito **"los bailes típicos del primer cuadro y la bien dispuesta presentación escénica"**. Deja constancia que la obra fue mercedamente aplaudida y que el autor fue llamado a escena.

Conclusión

De lo enunciado se puede advertir que *El Matrero* de Y. Rodríguez es heredero directo, aunque rezagado de los dramas gauchescos costumbristas de fines del siglo XIX. En él no encontramos ningún rasgo del planteo ideológico de un Florencio Sánchez. Se observa sí, sin trascender lo anecdótico, la oposición entre los valores de hospitalidad y trabajo representados por el gaucho viejo Don Liborio y la vida irres-

pensable del gaucho músico-poeta y bandido, encarnado por el Matrero. Dialéctica totalmente anacrónica en la época de la composición de la pieza. El éxito posiblemente estuvo directamente relacionado con el espíritu de exaltación nativista del llamado "Segundo período tradicionalista argentino" (Carlos Vega, 1981: 95).

II. La ópera *EL MATRERO*

II. 1 - Estudio de fuentes. Agregados y erratas

II. 1. a -Fuentes (de la ópera)

-Manuscrito original para piano y canto que se encuentra depositado en el Museo Gauchesco "Ricardo Güiraldes" de San Antonio de Areco, Provincia de Buenos Aires, N° de Inventario: 4305.

-Copia manuscrita de la partitura orquestal con agregados posteriores del compositor (1948/1958)²⁵, que se encuentra en el Archivo Musical del Teatro Colón de Buenos Aires, N° de orden: 1706.²⁶

-Edición para canto y piano: Boero, Felipe, *El Matrero Ópera en tres actos Libro de Yamandú Rodríguez*, Buenos Aires, Carlos S. Lottermoser, Impresa por Ortelli Hnos, 16 de febrero de 1937²⁷.

-Ejemplar de la edición arriba mencionada que fuera propiedad del autor, corregida y con añadidos posteriores de su puño y letra (1948/58)²⁸. Este ejemplar se encuentra en la donación Boero del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" perteneciente a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

²⁵ Según Carlota Boero de Izeta los añadidos fueron compuestos entre 1948, año de la última representación (sin añadidos) de *El Matrero* en el T. Colón en vida del compositor, y 1958, año de su muerte. La primera representación de la versión definitiva fue durante la temporada de 1974 del T. Colón, dirigida por J. C. Zorzi

²⁶ La copia manuscrita de la partitura orquestal que se encuentra en el Archivo del Teatro Colón está con significativas modificaciones (tachaduras) en su orquestación. Por otro lado la misma copia manuscrita tiene algunas diferencias sobre todo en lo que hace a indicaciones dinámicas y agógicas con el Ms para canto y piano original, la edición Lottermoser y el ejemplar de la edición propiedad de Boero corregido de su puño y letra.

²⁷ Según Carlota Boero de Izeta, (1978:184), el año de edición de *El Matrero* es 1938, sin embargo la única fecha que consta en la edición dice: "Impreso el 16 de Febrero de 1937"

²⁸ Ver nota 25

-Microfilm de la partitura orquestal -correspondiente a la copia manuscrita del Archivo del Teatro Colón- existente en la donación Boero, citada precedentemente. (Una copia de este Microfilm se encuentra también en la Biblioteca Nacional, N° 179)

Pieza teatral

Rodríguez, Yamandú, "El Matrero" en *El Entreacto Revista Teatral*, Año II, N° 2, Bs As, septiembre 1923, Administrador César Carcavallo.

Libreto²⁹

El Matrero, poema de Yamandú Rodríguez, música de Felipe Boero, Bs As, Perrotti, s.f. (presumiblemente 1942, fecha de la publicación de la media caña para voces infantiles que pertenece a la serie de fragmentos de la ópera editados por Ortelli en la que figura también el libreto)

Grabaciones

-Selección de fragmentos principales, Bs As, RCA Víctor, tres discos [78 rpm], N° de serie 9574, 9575 y 9576, [1929], Nena Juárez (Pontezuela), Pedro Mirassou (El Matrero), Apollo Granforte (Don Liborio), orq. del Teatro Colón, dir. Héctor Panizza. (Estos discos fueron regrabados en *long-play* 33 [rpm] en forma no comercial por el Club "99", New York, 1965, N° de serie V 9603/5). Ambas se encuentran en la donación Boero, ya citada.

-Versión completa, grabación particular en cinta abierta de la representación del Teatro Colón de 1975, Olga Tassinari (Pontezuela), Liborio Simonella (El Matrero), Eduardo Cittanti (Don Liborio), orquesta, ballet y coro estables del Teatro Colón, dir. Juan Carlos Zorzi (donación Boero, citada).

Esta monografía se apoya, principalmente en el ejemplar de la edición que pertenecía al compositor con erratas y agregados de su puño y letra.

²⁹ Existe una traducción al inglés adaptada a la música realizada por la Casa Lottermoser, probablemente para el frustrado estreno mundial de la ópera en Chicago. Según Carlota Boero esta traducción se encuentra en posesión de los herederos de Lottermoser.

II. 1. b - Modificaciones y agregados

La partitura de *El Matrero* ha sufrido varias modificaciones y añadidos a lo largo de su historia según se desprende de la comparación de fuentes y de la información periodística.

1) Añadidos de 1932, anteriores a la edición.

La Nación, 10/07/1932

“‘El matrero’ ha vuelto al escenario del Colón, tras de dos años de silencio, con algunas páginas musicales más, que han favorecido la teatralidad del acto segundo.”

Crítica, 10/07/1932.

“Algunos retoques hechos a la partitura por el autor y el bonito cuadro evocativo de la carreta y del arreo, que antes se suprimiera injustificadamente, realzaron esta obra, que es uno de los ensayos más logrados para constituir el género lírico nacional”

El Pueblo, 11/07/1932

“Gran lucimiento adquirió la velada de gala en el Colón. Las obras de los músicos argentinos fueron recibidas entusiastamente” (Héctor Chiesa).

“En esta ocasión Boero ha intercalado algunos motivos y escenas nuevas las que contribuyen a consolidar el nudo central, un tanto diluido en el desarrollo primitivo.”

No se han podido encontrar indicios que aclaren cuales fueron los agregados a que hacen referencia los artículos periodísticos correspondientes a la reposición de la ópera en el Teatro Colón durante la temporada de 1932.

2) Añadidos posteriores a la edición entre 1948 y 1958.

Estos agregados están incorporados en forma manuscrita en el ejemplar de la edición propiedad del compositor y se encuentran también con distinta grafía y tamaño de hoja, adosados a la copia manuscrita de la partitura orquestal depositada en el Archivo del Colón. Según testimonios de la hija del compositor, Carlota Boero³⁹, fueron compuestos entre 1948, última representación de *El Matrero* en el Colón en vida de su padre y 1958, año de su fallecimiento. La versión completa fue estrenada en forma póstuma durante la temporada 1974 con la dirección de Juan Carlos Zorzi (Colón).

³⁹ Entrevista personal, julio de 1997

A continuación se detallan los añadidos mencionados:

Acto I: escena jocosa entre Panchita y Zampayo, abarca los compases 86 a 114, según ejemplar de la edición propiedad del autor. En la edición común se insertaría entre los compases 1 y 2 de la página 12. Estos compases sufrieron pequeñas modificaciones al ensamblarse el nuevo pasaje.

Acto II: frases habladas sin precisión rítmica c. 194 a 508 del ejemplar de la edición propiedad de Boero. Correspondiente a los compases 5 a 11 de la página 124 de la edición común.

Acto III: tres pasajes añadidos se advierten:

1) Breve pasaje lírico a cargo de Pedro: “Quise tomarme otro amargo” que abarca los compases 264 a 275. En la edición común se insertaría entre los compases 8 y 9 de la página 154.

2) Compases 285 a 312. En la edición común se insertaría entre los compases 8 y 9 de la página 155. Estos compases sufrieron pequeñas modificaciones al ensamblarse el nuevo pasaje.

3) Breve episodio lírico de Pontezuela: “Es el cardo que regué” que se extiende entre los compases 337 y 352. En la edición común se insertaría en el compás 4 de la página 158.

3) revisión de la orquestación de 1974 posterior a la muerte de Boero

Cabrera, Napoleón, “El Matrero: adiós a un gaucho fuera de escenario”, en *Clarín*, 22/10/1974

“Juan Carlos Zorzi, amén de revisar la orquestación, vitalizó la partitura y concertó con precisión.”

Esto explica las profusas tachaduras y modificaciones en la orquestación que aparecen en la copia manuscrita de la partitura orquestal depositada en el Archivo del Teatro Colón y en el Microfilm correspondiente. El estudio detallado de estas modificaciones sería tema para una estudio posterior.

II. 1. c - Erratas

A continuación se detallan en forma de lista las erratas de la única edición de *El Matrero* (Lotermoser, 1937) y de los manuscritos añadidos posteriormente por el compositor advertidos por él mismo y por el investigador remitiendo tanto a la edi-

ción común como al ejemplar con añadidos que fuera propiedad del maestro [nueva numeración de páginas y número de compás]

1) Advertidas por el compositor

Acto I

1 - P. 10, primer compás antes del número 7, último tiempo, mano izq es sol# en vez de sol natural [p. 10, c. 75]¹¹

2 - P. 11, tercer compás, en el 2o. tresillo, la 2a. nota, mano izq.: sol # en vez de la [p. 11, c. 79]

3 - P. 33, primer compás, última nota, mano der.: sol becuadro en vez de sol bemol [p. 37, c. 317]

4 - P. 39, primer compás antes del No 30, canto, última nota: si bemol en vez de do [p. 43, c. 385]

5 - P. 49, quinto compás, piano mano izquierda, añade un re corchea en el bajo [p. 53, c. 489]

6 - P. 49, noveno compás, piano mano izquierda, añade un re (tercera línea) y un la (primer espacio) corcheas correspondientes al primer y segundo tiempo respectivamente [p. 53, c. 493]

7 - P. 51, tercer compás, canto (Liborio) y mano izq, última nota: sol # en vez de sol natural [p. 55, c. 511]

Acto II

8 - P. 67, primer compás, primera nota, mano der.: sol # en vez de sol natural [p. 71, c. 36]

¹¹ Entre paréntesis cuadrados figura el número de página y compás correspondiente al ejemplar de la edición corregido y aumentado por Boero que fuera de su propiedad.

9 - P. 69, sexto compás, tercer tiempo, mano izq: mi bemol en vez de mi natural y la becuadro en vez de la bemol [p. 73, c. 53]

10 - P. 69, penúltimo compás, segundo tiempo, mano der: si bemol en vez de si natural [p. 73, c. 54]

11 - P. 94, segundo compás, segunda nota, mano der: fa en vez de la bemol [p. 98, c. 227]

12 - P. 110, primer compás antes del No. 22, mano der: primera corchea, fa bemol en vez de fa natural; segunda corchea, do becuadro en vez de do b [p. 114, c. 382]

13 - P. 116, quinto compás, primera nota, mano izq: la b en vez de la # [p. 120, c. 430]

14 - P. 122, séptimo compás, primer tiempo, mano der: mi b en vez de re b [p. 126, c. 492]

15 - P. 122, séptimo compás, texto: "salvaba" en lugar de "sobraba" [p. 126, c. 492]

16 - P. 122, décimo compás, segundo tiempo, mano der: do becuadro en vez de do # [p. 126, c. 495]

17 - P. 125, séptimo compás, primer tiempo, mano der: fa becuadro en vez de fa # [p. 129, c. 522]

Acto III

18 - P. 131, dos compases antes de No. 4, última nota, mano izq: la b en vez de la becuadro [p. 135, c. 22]

19 - P. 134, último compás, primer tiempo, última nota, mano der: si b en vez de si natural [p. 138, c. 60]

20 - P. 135, "Danza popular" para guitarra, varias notas agregadas [p. 139, c. 68 a 81]

21 - P. 147, cuarto compás, segundo tiempo, mano der: re becuadro en vez de re b [p. 151, c. 187]

22 - P. 147, quinto compás, texto: “al martillarme” en lugar de “de martillarme”
[p. 151, c. 188]

23 - P. 161, primer compás, segundo tiempo, mano der: fa bemol en vez de fa natural
[p. 175, c. 372]

24 - P. 162, tercer compás, tercer tiempo, canto: sol becuadro en vez de sol b
[p. 177, c. 388]

25 - P. 162, penúltimo compás, mano der: re becuadro en vez de re b [p. 177, c. 390]

26 - P. 168, segundo compás, segundo tiempo, canto: fa # en vez de fa natural
[p. 182, c. 418]

27 - P. 180, tercer compás, corchea de la mano izquierda: fa becuadro en vez de fa #
[p. 194, c. 503]

2) Advertidas por el investigador ⁴²

Acto I

1 - Manuscrito añadido por el compositor [p. 14, c. 106] última corchea es sol # en vez de la

Acto II

2 - P. 63, primer compás, segundo tiempo, mano izquierda, el do b en vez de do natural [p. 67, c. 7]

3 - P. 68, primer compás, primera semicorchea mano derecha es fa # en vez de fa natural [p. 72, c. 42]

4 - P. 80, sexto compás, segundo tiempo, mano der es mi b en vez de mi becuadro
[p. 84, c. 125]

⁴² Para la confirmación de estas erratas ha sido consultada la partitura orquestal

5 - P. 92, primer compás, tercer semicorchea del segundo tiempo es sol en vez de fa [p. 96, c. 211]

6 - P. 92, séptimo compás, mano izq, segundo tiempo, bajo es do en vez de la [p. 96, c. 218]

7 - P. 119, segundo compás, indicación de tiempo: *Movendo* en lugar de *Morendo* [p. 123, c. 452]

Acto III

8 - P. 148, primer compás, última corchea mano der falta primera línea adicional superior [p. 152, c. 193]

9 - P.163, quinto compás, piano, ateniéndonos a la partitura orquestal, el acorde se formaría: sol becuadro-si becuadro-re becuadro- fa - y la repetición a la octava del si becuadro y el re becuadro [p. 177, c. 390]

10 - P. 182, primera semicorchea, mano der es fa # en vez de fa natural [p. 186, c. 445]

11 - P. 176, segundo compás, quinta corchea de tresillo, mano derecha, tercera superior es la b - do becuadro en vez de la becuadro- do# [p. 190, c. 480]

II. 2 - Aproximación general. Aspecto musical y argumental

EL MATRERO

Opera en tres actos, libreto de Yamandú Rodríguez, música de Felipe Boero

PERSONAJES

Don Liborio, gaucho viejo (baritono)

Pontezuela, su hija (mezzosoprano)

Pedro Cruz (*El Matrero*) apodado también "*Lucero*" (tenor)

Zampayo (tenor)		peones de Don Liborio
Zoilo (bajo)		
Aguara (recitado)		
Pirincho (recitado)		
Panchita (soprano)		paisanas
Jacinta (recitado)		
Liberato (baritono)		paisanos
Margarito (recitado)		
Rudecindo (recitado)		
León (recitado)		
Braulio (recitado)		

Un arriero (tenor)

Paisanos, guitarreros

La acción se desarrolla en la campaña del litoral argentino

Orgánico: 3 flautas, flautín, 2 oboes, corno inglés, 2 clarinetes, 2 fagotes - 4 cornos, 4 trompetas, 3 trombones, tuba - tímpanos, percusión (címbalos, triángulo, bombo, platillos), celesta - arpa, 5 guitarras, cuerdas.

ACTO I

"Interior del rancho de Don Liborio. Al atardecer, el paisanaje se divierte con baile, cantos y juego de 'taba'. En un ángulo, un viejo ensaya posturas de malambo que tocan los guitarreros. Se juega en la ramada del fondo, y pasa de cuando en cuando el mate tradicional cebado por Zampayo.

Al abrirse la cortina reina gran animación"³³

³³ Descripción que se encuentra en el libreto editado por la casa Ferrotti, s/f.

Escena 1

Una escala ascendente, que actúa como anacruza, conduce al primer tema: 8 compases en dos tiempos, expuesto por la orquesta en la tonalidad principal de la obra -la-. Este brevísimo pasaje introductorio anuncia el clima festivo del primer acto. Por su línea melódica descendente y el ritmo del acompañamiento puede vincularse a un estilo, no así por su carácter y *tempo*: *Allegro*. El telón se abre medio de una fiesta campesina en el rancho de Don Liborio. Sobre un fondo en tresillos de malambo (arpa, cuerdas *pizzicato* subrayados por fagot y corno), Liberato habla con gran misterio a *sottovoce* sobre la figura siniestra del Matrero. Para este relato Boero utiliza, como en muchos momentos de la obra, la voz hablada con indicación rítmica precisa. La fluidez de los tresillos es interrumpida por el recitativo en el que Don Liborio se queja de la cobardía de sus gauchos. El mismo está acompañado por una sucesión de acordes que conducen a la tonalidad de la subdominante -re- y, como todos los de la obra, sigue fielmente no sólo la prosodia del texto y su intención expresiva, sino también las particularidades de la entonación gauchesca de la frase:

Ej. 1 (21)³⁴:

The image shows a musical score for a recitative passage. The top staff is the vocal line for Don Liborio, written in bass clef. The lyrics are: "Es u-na sa-lu-n-di-ja! En-el nom-bre y-a-qui los les den-tra co-mo cha-rit". The bottom staff shows the orchestral accompaniment, including a piano part with a *rinf.* (ritardando) marking and a section marked *ALLEGRO*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Un motivo orquestal extraído del inicio de la ópera separa la declaración de Don Liborio del comentario jocoso de Zampayo con giros vinculados a la cifra (28) (recitativo melódico doblado en principio por violas, violoncelos y fagot y más tarde por flauta, arpa y clarinete). Luego de las risas provocadas por las palabras de Zampayo acompañadas por una rápida escala descendente (violines, flauta y oboe), se suceden breves comentarios hablados de Don Liborio, Zampayo y Jacinta sobre el restablecido ritmo de malambo. Un ascenso rápido de maderas y *glissando* de arpa desemboca en la declamación lírica de Don Liborio: "¡ Mi rancho es una cancha de tradición..." (40) (flauta y oboe), caracterizada por la alternancia de tresillos y dosillos. Este pasaje

³⁴ Los números entre paréntesis remiten al número de compás del ejemplar editado que perteneció al compositor, corregido y aumentado de su puño y letra.

empalma con una sección instrumental en ritmo amilongado (49) en el que se enlazan dos temas: el primero a cargo de violines; el segundo, de arpa, flauta, oboe y trompeta. Mientras tanto, Zampayo, Rudecindo, Braulio, Pirincho y Liberato juegan a la taba y hacen comentarios hablados referidos al juego. Esta primera sección de la escena 1 cierra con una nueva cita del tema orquestal del comienzo (re) (62).

Zampayo vuelve corriendo y con grandes aspavientos indica que cese el baile, los asistentes se vuelven hacia el fondo, Panchita, Aguará y varios paisanos entran y son recibidos con saludos y risas. Durante este pasaje la orquesta delinea una amplia frase melódica (cuerdas, arpa, flauta, oboe y corno) que luego se desarrolla a través de progresiones - re - do # - si - re - (67). En forma hablada Zampayo y Pirincho se burlan de la fealdad de la recién llegada. Panchita contesta con firmeza con la breve frase lírica que se inicia "¡Sos una cicatriz...!" (re) (77) en la que retoma la melodía de la orquesta del compás 67 doblada por el oboe y a la que se le suma el violín, el arpa, la flauta y el *piccolo*. Para el acompañamiento, utiliza paralelismo de acordes en primera inversión. Al concluir cada semifrase melódica, la flauta, el *piccolo* y luego el clarinete realizan un dibujo ascendente en tresillos. La disputa con Zampayo continúa en forma hablada, la orquesta modula por medio de una sucesión rápida de acordes (re-la), las cuerdas se detienen haciendo un trémolo sobre la nota dominante de la, *mi*, durante 5 compases. Una nueva modulación precipitada conduce a *sol*. En esta tonalidad Panchita inicia una nueva frase breve "Agarrá una estaca..." (93) en la que se venga de Zampayo comentando que sus hijos son muy diferentes entre sí: "¡No tenés dos de una laya!..." (102). Luego en forma hablada da más detalles sobre los rasgos físicos de la prole de Zampayo: "¡Hay de ojos negros y grises...!" (105). Esta sección está acompañada por una progresión cromática de gran intensidad derivada de la comentada más arriba (67) en la que predominan las cuerdas y concluye en un *tutti*. Al agravio de Panchita, Zampayo contesta en forma humorística "¿Pero quién le ha visto a un pobre... tropilla del mismo pelo?..."³⁵.

Por medio de una nueva modulación acórdica rápida, Boero pasa de *la a fa* (113). En esta última tonalidad Panchita inicia un breve dúo lírico con Don Liborio en el que pregunta porque da un baile a la hora de la siesta: "¡Pero que es esto Liborio!..." (115). Don Liborio le contesta que apenas se pone el sol nadie sale por miedo al Matre-ro. Aunque no se pueda especificar exactamente el género, la línea melódica y el acom-

³⁵ La escena jocosa descripta que abarca los compases 86 a 114 fue añadida por Boero posteriormente (1948/58) según lo atestiguan los manuscritos agregados en el ejemplar editado propiedad del autor. Para realizar el ensamble de la nueva escena se modificaron los compases 86 y 87 de la edición original. La primera vez que se representó la ópera con éstas y otras modificaciones que se advertirán más adelante fue en forma póstuma dirigida por Juan Carlos Zorzi en la temporada de 1974 del T. Colón.

pañamiento rítmico de este pasaje responden a las características de lo que Vega denominó Cancionero Binario Colonial. El canto está doblado primero por el clarinete al que se le suma el corno inglés y por último la flauta; el bajo rítmico-armónico está asignado al fagot, las líneas centrales a las cuerdas. Una nueva modulación repentina a cargo de los metales conduce a *mi*, mientras Don Liborio y Zampayo anuncian el baile de la media caña y se configura en la dominante de *la* al añadirse la séptima.

Coro y orquesta junto al cuerpo de baile protagonizan la escena de la media caña (*la*) (136), quizá la más conocida y la más aplaudida y elogiada en su estreno. La media caña presentada por Boero³⁶ contiene todos los elementos de la compleja danza del folklore histórico argentino: una sección inicial con el típico ritmo valseado similar al pericón (136) seguida de una sección en ritmo de zamba (166), y otra más ágil asociada al gato (180). Durante la introducción y primera copla (pericón), bajos y contraltos junto con las cuerdas, el arpa, el fagot y el oboe son los encargados de la parte rítmico-armónica de la danza; tenores y sopranos, en cambio, doblados por cornos, violas y arpa tienen a su cargo la melodía. Todo el coro se une para cantar la segunda (zamba) y tercera (gato) coplas. Los interludios instrumentales son tarareados por todo el coro. La segunda parte es similar a la primera con la diferencia que saltea la estrofa central (zamba)³⁷. Este clima de distensión y algarabía es sorpresivamente interrumpido por gritos internos acompañados por un abrupto *tutti* orquestal que ataca mediante un acorde de dominante sobre *fa* (® *u*) (242). A partir de aquí se desarrolla un breve pasaje orquestal inestable tonalmente que alterna entre sucesiones de acordes de séptima disminuida y escalas cromáticas, hasta que finalmente se estabiliza en *la b*. En esta tonalidad las cuerdas al unísono enuncian una intensa frase de seis compases que se puede relacionar a las introducciones punteadas de las piezas líricas folklóricas pampeanas (256), durante la cual entra en escena la altiva hija de Don Liborio, Pontezuela (escena 2).

Escena 2 (256)

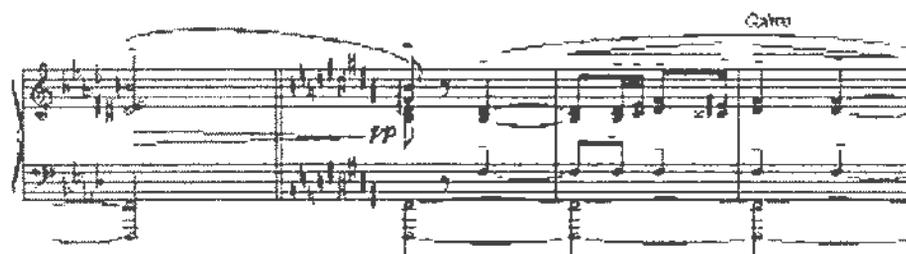
Pontezuela se queja de la cobardía de la peonada "¡Maulas! ¡Cái la tarde, y aún ruido cualquiera... pegan la espantada!" (263); Don Liborio le responde con dulzura.

³⁶ La Media Caña ya había sido empleada por Boero en una pieza para piano de 1918 perteneciente a la serie *Canciones y danzas argentinas*. Antes de la versión para coro y orquesta de la ópera, Boero estrenó una versión para coro "a cappella" el 7-XI-1925 por el Coro del Instituto Nacional de Educación Física dirigido por él mismo.

³⁷ En la partitura para canto y piano (Lottemoser, 1937) el coro tararea durante toda la segunda parte, no así en la partitura original para canto y piano, la partitura orquestal y las grabaciones en las que cantan las correspondientes estrofas.

El pasaje apenas acompañado por acordes sigue la inflexiones y rítmica del texto. Zoilo, a través de un recitativo expresivo (269), relata como Pontezuela ante un ruido sospechoso en el campo ya a oscuras, en vez de retroceder, avanzó desafiante y se internó en la sombra sin hacer caso a los gritos de advertencia del resto de la peonada. Don Liborio le pregunta por qué hizo eso. Pontezuela le responde que no sabe y Zampayo comenta que podría haber sido El Matrero. En este momento suena por primera vez el motivo del Matrero³⁰ que por sus características puede asociarse a una vidalita de amor en terceras paralelas (*st*) [ver también acto I: 316 s, 443 s; acto II: 1 s y 35 s; acto III: 3 s, 417 s, 481 s, 513 s]

Ej 2 (292):



Pontezuela responde que el ruido fue producido al caerse un nido de hornero. Zampayo le advierte “¡Mal agüero!”. El recitativo desemboca en un breve pasaje verdiano de amplia expansión lírica (*la b*)(308) en que Pontezuela deja entrever la imagen ideal que se ha hecho del Matrero. A continuación sigue una sección dialogada entre Don Liborio, Pirincho, Liberato y Aguará. Estos últimos quieren retirarse a sus hogares, ya está oscuro y temen encontrarse con el bandido. Don Liborio trata de retenerlos un poco más. A lo largo de la conversación suena nuevamente el tema del Matrero (316) a cargo de los violines con sordina en el registro subreagudo (*re b*). La terrible imagen del Matrero se ha apoderado de los presentes. Don Liborio al observar el pavor de la paisanada, pide a todos que se le acerquen y mediante un expresiva declamación (*fa*) relata la fábula del hornero y el tordo cuya enseñanza habla de la unión de voluntades para poder atrapar a un intruso más fuerte, hacia el final, Pontezuela indignada con esta estrategia que juzga cobarde, exclama “¡Eso no es gaucho!”. El *Relato del hornero* (325), que es como se conoce a este fragmento de la obra, no puede considerarse un aria dado que formalmente va desarrollándose según las exigencias dramáticas del texto. Consta de tres partes bien definidas: en la primera, la más melódica, la línea de canto es seguida con algunas variantes en forma

³⁰ Motivo tomado por Boero a un maestro de escuela correntino apellidado Serial, según testimonio de la hija del compositor, Carlota Boero (Entrevista personal, julio de 1997)

alternada por el oboe, los violines, flauta, y acompañada contrapuntísticamente, al principio por el corno inglés, dos fagotes y las cuerdas en *pizzicato*. De la tonalidad de *fa* en que se inicia, evoluciona a su relativa mayor, *la b*, luego a la tonalidad del sexto grado *re b* para finalmente retornar a *fa*. La segunda parte (346) alterna pasajes en estilo recitativo y frases de expansión lírica (358). Los primeros acompañados por acordes y trémolos, los segundos doblados por flauta, oboe y violines II sobre arpeggios en tresillos del arpa. Tonalmente parte de *si b* (IV grado de la tonalidad de la sección anterior) y luego de pasar por varios centros se estabiliza en *la b*. Un puente (368) cromático desemboca en la tonalidad de *do mayor* que, luego de un ascenso, también cromático, en seisillos de terceras mayores (cuerdas, maderas y trompetas) que describe la bandada de horneros, es tomado como dominante y se dirige al centro tonal principal del pasaje (*fa*). El recitativo se hace cada vez más intenso y la orquesta más densa. La sección culmina con una nota prolongada, una de las más agudas asignada por Boero al personaje de Don Liborio, *fa* por encima del *do* central. La última parte del relato (396) es el momento en el que Don Liborio arenga a la peonada: “¡Aprendan del hornero!”. Está concebida en estilo recitativo, acompañada por acordes y trémolos, va de *fa* a la dominante de *la*, tonalidad en la que se inicia la siguiente escena. Expresivamente el relato del hornero describe un gradual crescendo que llega a su punto culminante hacia el final de la que se ha considerado segunda sección y que corresponde a la citada exclamación de Pontezuela (395)

Escena 3 (404) y 4 (445)

La nueva escena se inicia con el canto interno de Pedro -nombre bajo el que se presenta el Matrero aparentando ser un inocente y pacífico gaucho cantor- en el que declara su amor por la protagonista. El pasaje se inicia con la frase: “Pontezuela mi vigüela...” (*la*) (404) -uno de los momentos más conocidos de la ópera-. Sobre arpeggios a cargo de las cuerdas con sordina y el arpa que imitan el punteo de la guitarra, se eleva una línea de amplio lirismo doblada a la tercera inferior por violoncelo y viola solistas alternativamente. La línea sigue un ascenso gradual y luego un caída irregular que finaliza en la cadencia melódica descendente femenina, todos elementos característicos del Estilo pampeano. Su primera frase se convierte a partir de este momento en el motivo del “gaucho cantor”³⁹ y aparecerá oportunamente a lo largo de la obra [Ver acto I: 590; acto II: 54 s, 201 s, 364 s y 384 s]

³⁹ Denominación empleada por Malena Kuss Sanders en conferencia de 1974

Ej. 3 (408):

Pedro (riten.)

Por - lo - Zoilo, mi - si - que - ra, so - lo que ho - re a lo - rar

Luego de su declaración, Pedro golpea a la puerta del rancho. Algunos de los paisanos se asustan, sin embargo Don Liborio lo hace pasar (escena 4), Pedro entra mientras en la orquesta se escucha nuevamente el motivo del Matrero. A través del pasaje “¡Moza soy payador!...” (*la*) (453), el visitante se presenta. Consta de un recitativo al modo de la cifra: alternancia entre rasgueo rápido de guitarra (arpa) y recitado entonado puntuado por breves intervenciones de acordes (*pizzicati* de cuerdas); seguido de un pasaje cantable asociado a los lineamientos de un estilo: “Yo levanto mi tapial...” (465) acompañado por arpegios *pizzicati*. Pontezuela contesta -a la manera de una payada- con una décima en la que se evidencian giros y cadencias derivados del recitado de la cifra: “La guitarra es su querencia...”⁴⁰ (*re*) (484). Don Liborio le advierte al inesperado visitante que además de cantar es necesario trabajar para ganarse a su hija⁴¹: “Hay que llevar la mancera...” (*re la*) (504). La escena termina en un brevísimo trío.

Escena 5 (518)

Al mediar la escena anterior, Zoilo salió furtivamente del rancho con la intención de vigilar. En esta nueva escena regresa agitado junto a Braulio advirtiéndole que el cantor es el temido bandido ya que han visto a su caballo overo maniatado. Zoilo increpa a la peonada para que atrapen y maten al visitante; Pontezuela corre a su lado con la intención de escudarlo. Don Liborio, luego de mandar a que suelten al overo, ordena que envainen observándoles que el Matrero no se presentaría indefenso en su rancho (535). Pedro entrega al viejo su daga. Pontezuela, disgustada por la actitud dócil del cantor, expresa “¡Ya ven! ¡Es un disgracia!...” (548). A una orden de Don

⁴⁰ Malena Kuss Sanders observó en la conferencia de 1974 que Boero emplea en la línea de Pontezuela una sucesión ascendente de cuartas justas (Mi-La-Re) correspondientes a la afinación de la sexta, quinta y cuarta cuerdas de la guitarra en el momento de mencionar dicho instrumento.

⁴¹ El argumento de la pieza de Yamandú Rodríguez plantea el conflicto entre el gaucho por cuyas venas aún corre sangre de indio nómada que vive de lo que toma a su paso, representado por *El Matrero* y el gaucho adaptado a la vida sedentaria, a la cultura del trabajo cotidiano, representado por Don Liborio.

Liborio, la concurrencia se retira lentamente acompañada por el ritmo amilongado similar melódicamente al ya escuchado en los compases 49 y ss, aunque con otro modelo rítmico como acompañamiento (*fa*). Cuando el trío protagonista queda solo (575), Don Liborio advierte a Pedro que, bandido o payador, quien llega a su rancho es sagrado y como signo de hospitalidad le brinda su propia cama. Llama a Zoilo y le pregunta para que lado se fue el overo, Zoilo le contesta "Trotió derecho al jagüel" (583). Pedro, guiado por Zoilo, sale. Un poco después Pontezuela entra en su habitación. Don Liborio se prepara para pasar la noche vigilando. El acto concluye con un breve postludio orquestal (590) (*mi*) en el que el violoncelo y violín solistas retoman la melodía del estilo "Pontezuela mi vigüela..." del compás 404.

ACTO II

"Patio interior de la casa. Liborio dormita sentado bajo la enramada. Zampayo juega solo a la tba. Pedro trata de arreglar una enredadera que trepa por la ventana de Pontezuela. Es la hora de la siesta. En la cocina guitarrean y cantan los peones."⁴²

Escena 1, 2 (163) y 3 (189)

En las siete primeras secciones de la escena inicial cumple un rol predominante la orquesta que describe la siesta en la pampa a través de recursos impresionistas: acorde de oncenena cuya función es más bien tímbrica que armónica, escala hexatónica y pentatónica, elementos formales yuxtapuestos, estilización del canto de pájaros, paralelismos acórdicos. Esta atmósfera se ve interrumpida por breves comentarios habladas o entonadas de Don Liborio, Zampayo, y, en dos oportunidades, por un gato interpretado por un grupo de peones (guitarras y coro masculino interno) (16 a 34 en *la* y 61 a 79 en *sol*). El motivo melódico de la primera sección, a cargo de los violoncelos y el fagot, es una variación, dentro de una sonoridad hexatónica general, del tema del Matrero (1): Ej. 4 (1):



⁴² Descripción que figura en el libreto de la ópera editado por la casa Perrotti, s/f.

Luego aparecerá ampliado verticalmente por medio de acordes aumentados yuxtapuestos (35). En su breve intervención cantada, Zampayo cita irónicamente el motivo del gaucho cantor (54). Tonalmente la escena atraviesa varios centros: *la b, sol b, la, fa #, mi, sol, do, (lab), sol* que se pueden sintetizar como dos progresiones armónicas semejantes a distancia de un tono descendente: *la b-sol b-la* y *fa#-mi-sol*. Inmediatamente después de la segunda aparición del gato, última sección del período anterior, Pedro a manera de recitativo tipo cifra, sin acompañamiento, comenta su asombro por el apelativo de “Lucero” que lleva el Matrero “¡Es mucha luz pa’un tapao!” (80), a partir del cual inicia un prolongado diálogo en estilo recitativo con Don Liborio y Zampayo al que más tarde (escena 2) (163) se suma Zoilo. El tema principal de la conversación es el Matrero, su descripción física y sus andanzas. En algunos momentos se reconoce la declamación al modo de la cifra (D. Liborio: 89 a 92) a los que se encadenan pasajes ariosos acompañados por acordes *ostinati* (Pedro: 101 a 109; Zampayo: 117 a 137; D. Liborio y Zampayo: 140 a 150; Pedro: 150 a 160). El punto culminante de esta sección es cuando Pedro, al notar las contradicciones entre los testimonios sobre el aspecto físico del Matrero, duda de la existencia real del mismo y en tono despectivo afirma “...Pa’ mí, que lo han criaó acá!” (173). Enfurecido por semejante agravio, Zoilo le apunta con su revólver. Don Liborio lo aquieta, Pontezuela interviene en defensa del cantor (escena 3) (189). El desarrollo tonal de esta gran sección es bastante variable ya que acompaña flexiblemente los distintos momentos dramáticos de la conversación. Los principales centros son *la, mi, lab/sol #, si, mi b*. En el punto de mayor fuerza dramática de la sección -el momento del agravio de Pedro- Boero recurre a una tensa sucesión cromática de acordes de 5ta. aumentada a través de la cual pasa de la tonalidad de *si* a *mi b*. La orquesta acompaña esta sección punteando con acordes, arpeggios o trémolos los recitativos, con acordes *ostinati* los ariosos y en los momentos de mayor expansión melódica doblando la voz. La escena 3 (189) continúa con un breve y lírico diálogo entre los protagonistas en el que Pedro tímidamente justifica su pasividad “...Es que... moza... mi lay es de manso...” (202) (*la*), a lo que Pontezuela responde “¡Prefiero el arroyo, que es chúcaro y canta!” (208). Durante este dúo, clarinete, flauta y violoncelo citan en forma variada el motivo del “gaucho cantor”. Apenas separado por una breve frase orquestal Pontezuela devela a través de un recitativo lírico las rudezas entre las que ha ido creciendo “¡Me crié entre corcovos de piedra en los cerros...” (212) (*fa*). Inmediatamente después, Don Liborio inicia una expresiva frase (222) (*re b*) a la que más tarde se suman Pedro y Pontezuela dando comienzo a un intenso y resumido trío en el que cada personaje manifiesta su propia reflexión a la manera de las escenas de conjunto verdianas. La orquesta sigue la línea melódica principal y acompaña con arpeggios. No bien terminado el trío,

Pontezuela con gran autoridad ordena a Zampayo traer los terneros, éste obedece pero no sin antes quejarse de que lo manden siempre a él a través de un recitativo lírico chispeante que distiende el drama (236). Pontezuela se dispone a salir, Don Liborio le pregunta a dónde, la joven le responde mediante un amplio fragmento lírico “Siempre a l’uración” (257) (*la*) que musicalmente puede asociarse a una Vidalita de amor en el que también interviene con una expansiva frase Pedro: “¡Pontezuela ansina prienden los amores!” (270). A través de su desarrollo la protagonista relata en forma metafórica sus ilusiones de joven enamorada. En este pasaje aparece por primera vez el motivo que expresa el amor ideal de Pontezuela hacia la figura del Matrero que llamaremos “motivo del amor” [Ver Acto II: 299; Acto III: 141 ss, 337, 503] Ej. 5 (258):

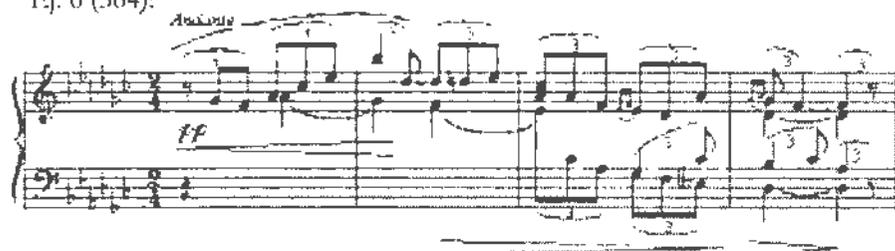
Pontezuela

Ea - la - qui - qui las hor - qui las mi Na - te

Escena 4 (301)

Esta escena, constituida por un prolongado diálogo entre Don Liborio y Pedro, puede dividirse en dos secciones. Boero recurre al tipo de composición desarrollada siguiendo fielmente las inflexiones expresivas y dramáticas de la pieza teatral apenas puntuada por algunos motivos recurrentes. En la primera sección Don Liborio advierte a Pedro que está reservando a su joven hija a un gaicho cariñoso, valiente y trabajador. Pedro se queja sobre la rudeza de Pontezuela y el gaicho viejo le responde mediante un amplio fragmento lírico relatando la vida dura que le ha tocado vivir a él y a su hija: “Nació torcaza...” (*mi-reb/ reb-la b-mi b*) (312). Consta de varios planos sucesivos diferentes, en el primero, melódico, las cuerdas siguen la línea de canto, el segundo (324), más dramático, la orquesta se densifica, el tercero (339) *più mosso* está acompañado por un motivo rítmico en tres tiempos. Unos compases en *tempo lento* y el cambio a la métrica binaria preceden a la intensa conclusión en la que la línea de canto está doblada por oboes y violas, mientras arpa y violoncelo acompañan con arpeggios. La segunda sección de la escena se desarrolla en forma dialogada y está puntuada por el motivo del gaicho cantor (364 y 384) en forma variada (oboe)

Ej. 6 (364):



Pedro sondea al viejo sobre su reacción en el caso de que viniera un gaucho malo y raptara a su hija. Don Liborio responde violentamente que se lo impediría. Pedro entonces le solicita formalmente la mano de Pontezuela. El viejo en un principio se muestra escéptico por no ver un buen futuro al payador, sin embargo, ante el compromiso de Pedro de dejar la música por el trabajo, lo acepta. Este diálogo se divide en tres partes, la primera se desarrolla en forma de “recitativo” (*sol b-reb-si b- V de la b*); la central es un breve fragmento a cargo de Don Liborio en ritmo de milonga: “¡A las boyadas lerdas...!” (*lab*) (399) en el que expone la filosofía del trabajo “Hoy no queda más que un canto criollo: el del hornero”, es decir, el de la laboriosidad. La escena acaba con un expresivo dúo lírico (*la b*) (418) cuya línea está doblada por cuerdas y maderas y acompañadas por arpeggios a cargo del arpa y la viola.

Escena 5 (436), 6 (471) y 7 (520)

Precedido por un breve interludio orquestal (*mi*) en metro ternario que asemeja al ritmo valseado de la Media Caña (436), aparece Liberato solicitando a Don Liborio un grupo de peones. Los paisanos de la zona -explica- han decidido seguir la enseñanza del hornero y van a unirse para atrapar al Matrero que anda merodeando el lugar. La escena se desarrolla en forma hablada y en estilo recitativo. Tonalmente inestable va de *mi* a *la*, tono, éste último, en el que aparece nuevamente el interludio valseado con el que comienza la escena. Don Liborio llama a sus peones (escena 6) (467) y antes de incitarlos para que atrapen al bandido, les expone a través de un recitativo amplio y modulante (*si b-re b-mi*) (483) su idea de hospitalidad incondicional a quien voluntariamente la pidiera, aún siendo el mismo Matrero. Los peones responden a coro (500) y salen mientras la orquesta ejecuta un poderoso pasaje en *reb* (503) por el que sobresalen algunos comentarios hablados de Don Liborio y Zoilo sin ritmo preciso agregados por Boero con posterioridad a la edición. Otra vez solo con Don Liborio, Pedro renueva su compromiso de trabajo y esfuerzo para ganarse el amor de Pontezuela: “Vía clavar en mitá de los maizales” (*fa*) (527) (línea de canto

doblada por flauta y luego por violines). Sin reconocerse ningún género folklórico específico, este episodio posee rasgos que lo asocian a las especies líricas pampeanas. Le sigue sin pausa un nuevo e intenso dúo (*fa, lab*) (542) que se desarrolla hasta finalizar el acto en el que Don Liborio acompaña a Pedro a la tranquera y lo despide en silencio.

ACTO III

“Patio exterior de la casa - Vista del campo abierto - Es la hora del rodeo - Se oyen cantos de paisanos que regresan al caer la tarde - Pasan las tropillas azuzadas por el silbido de los reseros y trae el viento el eco de una danza popular que puntean las guitarras bajo el alero de un rancho vecino.”⁴³

El acto se inicia con un preludio orquestal a telón abierto que “interpreta un crepúsculo en la llanura” según se lee en la edición para canto y piano. Se desarrolla en cinco secciones: la primera (*la b*) está construida con dos motivos, el oboe expone el primero e inmediatamente fagotes y cornos delinear el segundo que no es otra cosa que una nueva variación del motivo del Matrero. Todo este pasaje está envuelto por suaves sonoridades pedales. En la segunda sección⁴⁴ (*la b*) (23) Boero expone un canto en guaraní para tenor solista (interno) respondido por el coro masculino (interno); la frase coral muestra la cadencia melódica con salto de 4ta justa a la octava de la fundamental y descenso de la 5ta a la tercera, típica de tristes y estilos. Fj. 7 (32):

El violín solista y la flauta, imitando el canto de un pájaro, cierran la sección. De mayor intensidad, la tercera parte⁴⁵ (40), alterna, un motivo cromático en progresión

⁴³ Descripción que figura en el libreto de la ópera editado por la casa Perrotti, s/f.

⁴⁴ En la partitura para canto y piano editada por Lottermoser, un poco antes de comenzar esta sección (p. 131 [135]) figura entre paréntesis la frase “(Las carretas y el boyero)”

⁴⁵ En la edición, al comienzo de esta nueva sección (p. 133 [137]) figura entre paréntesis la frase “(El rodeo)”. En la partitura orquestal dice “Pasan las tropillas con sus arrieros que azuzan con gritos y silbidos característicos de la llanura pampeana”

que se inicia con el intervalo de 4ta aumentada, con un *ostinato* de terceras paralelas. Otro elemento trabajado a partir de la escala por tonos a cargo principalmente de cornos y trombones intentan imitar el mugido del ganado (55). Hacia el final⁴⁶ de esta sección un descenso cromático de acordes de 5ta aumentada (60) conduce a la dominante de *sol*, tonalidad en la que se inicia una “Danza Popular”⁴⁷ (68) (*sol*) que posee las características melódicas y rítmicas de una Polca Correntina, interpretada por guitarras internas sobre un pedal agudo-grave de la fundamental de la dominante *re* a cargo de violines y violoncelos con sordina. Un fragmento enérgico y modulante (98) conduce de *sol* al *la b* de la próxima sección (104) en la que las cuerdas secundadas por maderas desarrollan una amplia frase lírica basada en el motivo inicial. Previa cita textual del giro melódico del comienzo (cuerdas, flautas y trompeta) que acompaña la aparición en escena de la protagonista⁴⁸ (111), el preludio finaliza (*la b*) con la vuelta al pasaje de tenor y coro masculino en guaraní (114) seguido del motivo que imita un pájaro (violín solista) (122) durante el cual se indica la entrada de Don Liborio. Esta amplia introducción al último acto es una pieza de carácter descriptivo con innegables influencias debussyanas por su diatonismo, la yuxtaposición de motivos melódicos y de estructuras formales contrastantes, el empleo de notas pedales, paralelismos, escalas por tonos, etc.

Escena 1 (129)

Don Liborio trata de convencer a su hija para que atienda a los requerimientos de Pedro, Pontezuela se niega aduciendo que a ella la ha criado como a un hombre y por lo tanto tiene “... el derecho de elegir amores...” (198). El diálogo se desarrolla en estilo recitativo melódico a veces subrayado por la orquesta o simplemente acompañado. En el momento que Don Liborio habla de la posibilidad de amor entre los protagonistas entona el “motivo del amor” (141) que luego repite la orquesta. En la enérgica negativa de Pontezuela “¡No! ¡Qué no güelva!” (149), Boero recurre al recitativo expresivo, a breves pasajes melódicos y también a frases habladas. El inestable devenir tonal de esta escena se inicia en *la b* como dominante de *re b*, de ahí marcha hacia *fa #* (142) y a *si menor* (153) para volver a *fa b m/M* (172), luego de la cual se estabiliza por un momento en *sib m/M* (180) y marchar finalmente a *fa* (192).

⁴⁶ En la edición, al comenzar este fragmento (p. 135 [139]) se lee: “se alejan las tropillas”

⁴⁷ En la edición, al iniciarse esta sección (p. 135 [139]) se lee: “los peones guitarrean en un rancho lejano”

⁴⁸ Esta indicación que figura en la edición Lottermoser contradice las instrucciones del libreto editado por la casa Perrotti que indica que primero entra Liborio y luego Pontezuela

Escena 2 (203)

Llega Pedro, Don Liborio le pide que le devuelva su palabra ya que no va a poder cumplirla debido a la inmutable decisión de su hija, y le aconseja que se marche a través de un recitativo acompañado por la orquesta que en dos oportunidades esboza en forma variada el motivo del “gaucho cantor” (206 s y 209 s). Don Liborio sale.

Escena 3 (215) y 4 (389)

Solos, Pontezuela y Pedro, entablan el dúo más intenso de la ópera compuesto con el estilo desafiante de la payada de contrapunto. Al inicio Pedro expresa todo lo que haría por ella si aceptara su amor, a través de un recitativo melódico: “...Yo truje un ‘sabiá’...” (*mi*) (218) que finaliza con el motivo del “gaucho cantor” por parte de la orquesta (246) y que al mismo tiempo actúa como puente para la contestación indiferente de Pontezuela: “Su canto ya lo escuché” (249) frase en el estilo de la cifra cantado totalmente sobre la dominante de *mi* que resuelve recién en la última nota. Pedro, despedido, le declara apasionadamente su decisión de irse cuanto antes: “¡Pontezuela, ya lo sé!” (*mi*) (258)⁴⁹, la joven le advierte que allí nadie lo va a retener “Muente, sin asco” (276), Pedro, humillado, le contesta con palabras hirientes “...Me voy, sí, ya sin dolor” (*mi*)⁵⁰ (279), la joven se defiende con valentía: “...Bruto!” (294), pero poco a poco va abriendo el corazón: “¡Naidés me vido después...” (*fa #*) (303), hasta que finalmente - respondiendo a los pedidos vehementes del payador - confiesa la causa de su negativa: el amor a una sombra, el Matrero, expresado a través de tres fragmentos líricos: “¡Naidés me vido los ojos...” (*la b*) (315), “Es el cardo que regué...” (*la b - fa*) (337)⁵¹ que se inicia con el motivo del amor y “Sus razones, son el puñal” (*si b-sol b-re b*) (361). Pedro - que no es otro que el Matrero encarnando a un pacífico cantor - sorprendido ante la inesperada confesión de su amada, afirma que de haberlo sabido antes la habría raptado: “¡ Ah ! ¡ Si lo hubiera sabido !” (*re b-la b*) (383). Liborio que entrando ha escuchado las última palabras de su hija (escena 4) (389), se indigna, y a través de un recitativo dramático, llama a los peones y les ordena

⁴⁹ Luego del compás 263, Boero añadió un breve pasaje lírico a cargo de Pedro: “Quise tomarme otro amargo” que abarca los compases 264 a 275. Así lo atestiguan los manuscritos añadidos del ejemplar de la edición propiedad del compositor y la partitura orquestal del Archivo del T. Colón. La versión completa se estrenó en forma póstuma en la reposición de la ópera en T. Colón durante la temporada de 1974. Dir. por Juan Carlos Zorzi. Estos pasajes nuevos fueron compuestos e integrados a la ópera entre 1948 y 1958, según lo manifestó Carlota Boero, hija del compositor, en entrevista personal. Ver notas 51 y 52.

⁵⁰ Un nuevo añadido abarca los compases 285 a 312. Ver nota 50.

⁵¹ Este breve episodio que abarca los compases 337 a 352 fue agregado con posterioridad por el compositor. Ver nota 50.

que apenas atrapan al bandido traigan ante Pontezuela su cadáver. La joven desafiante y altiva contesta mediante un intenso "recitativo" que mientras más acorralen a su idealizado gaucho, más lo quiere: "No tengan compasión" (*si -1' de fa #*) (412). Don Laborio manda a los peones a prender fuego al estero donde creen que se esconde el bandido. Pedro, por su parte, promete a Pontezuela que si no muere en el intento él mismo le va a traer a su amado (429). En este momento Boero desarrolla un pasaje orquestal que describe el "Resplandor de incendio en el campo"³² (445) por medio de escalas cromáticas de terceras mayores paralelas (cuerdas y maderas) y sucesiones cromáticas de acorde menores (trémolos de violines); el "Tropel de jinetes que recorren la llanura" (450) a través de acordes quebrados de séptima disminuida (cuerdas maderas y arpa, luego *tutti*). El pasaje comienza en *si b* y llega a la dominante de *si*, tonalidad de la escena siguiente.

Escena 6 (458), 7 (481) y 8 (500)

Pontezuela pide a Dios que salve a su amado: "Tata Dios, yo no se hablarte" (*si*) (458) (maderas que doblan la línea de canto acompañada por cuerdas con sordina). Consta de dos breves secciones la primera en dos tiempos simples, la segunda en dos tiempos compuestos. Las frases que componen este "cantabile" se caracterizan por el empleo de la cadencia melódica de segunda descendente sobre el quinto o tercer grado de la escala propia de la música folklórica argentina y americana. No bien termina su oración, entra Pedro mortalmente herido (escena 7), deja caer su facón y en forma hablada revela su verdadera identidad. Fiel a los ideales del verismo, Boero no asigna durante esta escena partes cantadas al moribundo Matrero, sino sólo entrecortadas frases habladas. La orquesta acompaña con trémolos de violines y un pedal de cuerdas graves mientras los cornos delinean en terceras el motivo del Matrero (*la*) (481). A partir de aquí se entabla un breve diálogo que inicia la sorprendida Pontezuela a través de una apasionada frase descendente acompañada por toda la orquesta: "¡Novio hasta en mí, juiste vago!" (488), Pedro comenta sus ilusiones, y mientras Pontezuela lo consuela, muere. Llegan Don Laborio, Zoilo y los peones (escena 8), Liberato reconoce el facón del Matrero, Pontezuela revela quien es verdaderamente el cantor, esta primera parte de la escena, totalmente en forma hablada, está acompañada por una extensa escala cromática a cargo de cuerdas y maderas sobre un trémolo de contrabajos y Gran Cassa que desemboca en el motivo del amor en *do M* (503), (dos violines solistas, luego dos flautas) prelujiando el breve y sobrio

³² Descripción que figura en la partitura para canto y piano de la editorial Lottermoser p. 182 [186]

pasaje final a cargo de la protagonista: "...yo lo esperaré siempre así!" (la) (505) (clarinete sobre un trémolo de violines, acordes de flautas y arpeggios de arpa). Apenas acaba, la orquesta retoma el motivo del Matrero (cornos, violas y violoncelos con sordina), sobre un suave trémolo de violines (2 violines I y 2 violines II) poniendo fin a la ópera. La concisión dramática y la economía y simplicidad de recursos musicales empleados en esta escena final contribuyen a que sea una de las más logradas de la ópera, como también lo ha consignado la crítica a lo largo de su historia.

II. 3 - La música de raíz folklórica en *El Matrero*

II. 3. a - Introducción

Por lo estudiado se puede afirmar que la mayor parte de la partitura a excepción de algunos pasajes que manifiestan influencia europea⁵³, está intrínsecamente vinculada a la música folklórica argentina de tres modos distintos⁵⁴

1 - Explícito: como elemento colorístico, casi sin estilización. En general son danzas, respetadas no sólo en su ritmo y melodía, sino también en su forma y en algunos casos hasta en su instrumentación: media caña (coro y orq), gato correntino (coro masculino y guitarras), "Danza Popular" (guitarras acompañadas con un pedal orquestal)

2 - Estilizado: principalmente en los fragmentos líricos. Respeta ciertos giros rítmico-melódicos, diseño general de la línea melódica y fórmulas cadenciales de las especies folklóricas líricas (estilo, vidalita). La elaboración personal, sin embargo, es mucho mayor que en la modalidad anterior.

3 - Implícita: respeta el carácter y ciertos gestos del modelo de recitación gauchesco derivado de la cifra, sobre todo para la elaboración de los recitativos.

Se podría mencionar una cuarta manera vinculada especialmente a la última que no se numera por no tener directa referencia a la música folklórica. En ella se englobarían los diseños rítmicos-melódicos surgidos del respeto del compositor por la prosodia, expresividad y entonación de los versos gauchescos.

II. 3. b - Generalidades del cancionero folklórico argentino.

A lo largo de la partitura de *El Matrero* se reconocen profusamente los dos fenó-

⁵³ En pasajes orquestales se observan claras influencias de Wagner (Acto I: c. 67 a 76; c. 104 a 110) y de Debussy (Acto II: c. 1 a 12 y 35 a 47 y Acto III: 1 a 128); en el aspecto vocal de Verdi (Acto I: c. 308 a 314; Acto II c. 222 a 229, c. 418 a 428, c. 545 a 571) y de Puccini y los veristas en general.

⁵⁴ Estas tres maneras de Boero podían extenderse a toda su producción nacionalista

menos generales de la música folklórica argentina sintetizadas por Isabel Aretz (1952: 35) según se detalla a continuación:

1 - “*las melodías producto del mestizaje son francamente descendentes, sea porque se inicien en el agudo o porque comenzando en el grave ascienden rápidamente para iniciar breve descenso después. Esta particularidad se observa por una parte en bagualas, vidalitas, vidalas y huainos, que no desdícen su vinculación con la música americana precolombina. Pero también es típica de numerosísimas canciones y danzas postcoloniales, la mayor parte sin vinculación con antiguos aires indígenas, como los gatos, chacareras, cuecas, tristes, tonos, tonadas, estilos, milongas y cifras...*”

2 - “*En lo que se refiere a los finales de periodo y en general de composición, cabe decir que nuestra música termina siempre descendiendo del cuarto al tercer grado en la voz superior y del segundo al primero en la inferior...*”

II. 3. c - danzas, canciones, ritmos y motivos de procedencia folklórica utilizados en la ópera.

c. 1) Malambo

Acto I: c. 8 a 20 y c. 37 a 39 (instrumental)

Características musicales: “Lo esencial de la música del Malambo es un esquema rítmico de seis unidades por compás... Armónicamente, se oyen tónica y dominante, o la tríada [subdominante, dominante, tónica], o una de ambas series con sus iguales de vecina tonalidad; todo en un par de compases. Cada par se repite innumerables veces...” (Vega, 1986: 69)

Observaciones: El malambo incluido apenas iniciada la ópera según se advierte en la indicación escénica: “Dos paisanos zapatean el malambo en el centro de la escena”, se acerca a la descripción anterior por presentar una sucesión ininterrumpida de seis unidades por compás, sin embargo, su esquema armónico tónica- dominante se sucede cada tres compases. Este lento cambio armónico dificulta el reconocimiento del pasaje como un malambo.

c. 2) Media caña

Acto I: c. 136 a 238 (coro y orquesta)⁵⁵

⁵⁵ La inclusión de la media caña forma parte de la pieza original de Yamandú Rodríguez

c. 494 a 500 (fragmento instrumental acompañando al recitativo de Pontezuela en el momento en que nombra a la danza)

Acto II: c. 436 a 445 y 472 a 482, ritmo valseado de pericón o media caña (instrumental)

Historia: la media caña, danza de patejas sueltas interdependientes, corresponde junto al cielito y al pericón al tipo de danzas derivadas de la contradanza europea. Se conoció bajo ese nombre en los años de la independencia, tuvo su apogeo en la época de Rosas y cayó en desuso durante la segunda mitad del siglo XIX. La música y coreografía con las que se conoce hoy provienen de las recopilaciones hechas por los tradicionalistas del primer cuarto de siglo. La primera publicación completa de la música correspondió a Andrés Chazarreta en el Primer Volumen de su Colección (1916) (En 1914 Leopoldo Lugones había publicado un fragmento de ella en la *Revue Sud-américaine* en París) (Vega, 1986).

Características musicales: “La música...comienza como es de rigor con un *Aire de Pericón*: [ritmo de vals]... Contiene luego un *Aire de Zamba*...y un *Aire de Gato*...” (Aretz, 1952: 256)

Observaciones: todos los elementos enumerados se reconocen en la danza presentada por Boero a poco de iniciarse el primer acto.

c. 3) Gato correntino

Acto II: c. 16 a 34 y 61 a 79 (coro masculino y guitarras internos)

Características musicales: por lo observado en el ejemplo publicado sin texto por Andrés Chazarreta en su Tercer Álbum de 1923 y el publicado con texto por Andrés Beltrame en 1933, los elementos característicos del gato correntino son:

1) añadido del expletivo “mi vida” al primer y tercer versos de la estrofa de seguidilla propia del gato con la consecuente subdivisión rítmica de la segunda parte de la frase correspondiente al primer verso.

2) la marcada hemiola al final de cada estrofa.

Observaciones: ambas características se reconocen en el ejemplo de Boero, sin embargo en la introducción instrumental de la danza se observa una diferencia significativa en el orden rítmico (melódicamente son semejantes): mientras Chazarreta y Beltrame siguen el pie ternario característico de las danzas apicaradas, Boero, emplea el pie binario.

c. 4) "Danza popular"³⁶ | polca correntina|

Acto III: c. 68 a 97 (guitarras internas sobre un pedal de dominante de violines y violoncelos)

Historia: esta danza popular, tiene los elementos básicos del baile folklórico del litoral conocido por polca correntina derivada de la polca paraguaya y a su vez antecedente inmediato de lo que hoy se conoce con el nombre de *chamamé*.

Características musicales (Cerrutti, 1965: 7): "marcación definida de los tres tiempos básicos", ornamentación, formalmente dos secciones bien diferenciadas y el siguiente esquema rítmico de la línea melódica:

Observaciones: En la época en que Boero escribió *F. Matrero*, la música folklórica del litoral todavía no era bien conocida y menos aún estudiada. El maestro posiblemente tomó esta pieza de un grupo de músicos correntinos con el que solía reunirse en la época que desempeñaba el cargo de inspector técnico en el magisterio³⁷. De ahí quizá la denominación genérica de "Danza Popular" ya que aún no se había establecido ningún término propio para este tipo de danzas folklóricas relativamente nuevas.

c. 5) Ritmos y frases melódicas derivados del Cancionero binario colonial (milonga, tango antiguo)

Acto I: c. 49 a 62 (ver c. 548) (instrumental)
c. 115 a 125 (Panchita y Don Liborio)
c. 548 a 573 (variante de la que se inicia en el c.49) (instrumental)

Acto II: c. 241 a 249 (Zampayo)
c. 399 a 418 (Don Liborio)

Historia: el cancionero binario colonial se extiende a lo largo del litoral atlántico de América, desde México y las Antillas hasta el Río de la Plata. Probablemente derivado del *andú* o *lundú* [de raíces africanas] que desde Río de Janeiro se extendió a gran parte de América entre fines del s. XVIII y mediados del s. XIX. Así se constituyen las especies locales, son en México, habanera en Cuba, merengue en Rep. Dominicana, modinha y samba en Brasil y milonga en el Río de la Plata. El nombre de milonga se conoce en Bs. As. desde 1860 (Vega, 1944: 223 ss)

³⁶ Nombre genérico que encabeza en la edición el pasaje a que se hace referencia
Entrevista realizada a Boero por J. Lucio Lobos para la revista *L. Suplemento* del 7 de noviembre de 1928

Características musicales: modo mayor o menor, pies binarios, preferencias por las fórmulas anacrústicas y terminaciones femeninas, sistema armónico enteramente europeo, frases melódicas de dos compases siguiendo el modelo:

Acompañamiento de guitarra punteada (una cuerda por cada nota del acorde) siguiendo los siguientes modelos rítmicos a lo largo de toda la pieza:

Según Vega existen tres tipos o especies de milonga:

1. "Milonguita: ...consiste en el acompañamiento solo. Los acordes de tónica y dominante, arpegiados en la guitarra de acuerdo con una fórmula rítmica (armonía rítmica) y alternando interminablemente ...Las hay en diversos tonos y en fórmulas rítmicas interesantes, muchas veces complicadas por ingeniosa alternancia en la pulsación de las cuerdas. A veces se interrumpe este acompañamiento para dar paso a una frase punteada más o menos breve. Este acompañamiento arpegiado, en cierto modo melódico, puede ser a su vez objeto de ocasional acompañamiento acórdico, y entonces se siente en la otra guitarra la forma clásica de la milonga (o de la habanera o del tango antiguo)"

2. "Milonga. Melodía vocal o instrumental con acompañamiento acórdico o arpegiado..."

3. "Milonga. Danza. A la forma precedente se le aplicó la coreografía de enlace y, especialmente, la del corte y la quebrada"

Observaciones: en los pasajes de *El Matrero* citados más arriba se advierten esquemas rítmicos pertenecientes a este cancionero, sobre todo en forma instrumental (milonguita) acompañando diálogos hablados.

c. 6) Estilo

Acto I: c. 1 a 8 y 62 a 66 (frase introductoria instrumental), Estilo por sus elementos rítmico-melódicos no por su carácter

c. 28 a 33 (Zampayo)

c. 256 a 262, (instrumental), entrada en escena de Pontezuela

c. 404 a 431 (Pedro) la primera frase de este estilo es luego empleado en forma instrumental como motivo caracterizador del "gaucho cantor"⁵⁸. Al final del acto I (c. 590) aparece en forma completa en versión instrumental.

c. 464 a 481 (Pedro), 8 versos octosilábicos (muy estilizado)

c. 590 a 606 (versión instrumental del cantado en c. 404)

Acto II: c. 54 a 56 (Zampayo), motivo del "gaucho cantor"

⁵⁸ Denominación de Malena Kuss-Sanders (1974)

- c. 80 a 85 (Pedro), motivo del “gaucho cantor”
- c. 201 a 204, motivo del “gaucho cantor” (instrumental)
- c. 364 a 367 y 384 a 386, motivo del “gaucho cantor” (instrumental)
- Acto III: c. 23 a 33 y 114 a 121 (canto solista y coro en guaraní)
- c. 206s y 209s, motivo del “gaucho cantor” (instrumental)
- c. 246s, motivo del “gaucho cantor” (instrumental)
- c. 258 a 275 (Pedro) sobre una octava octosilábica.
- c. 303 a 312 (cuarteta) y 315 a 324 (cuarteta) (Pontezuela)
- c. 506 a 513 (Pontezuela) cuarteta (final)

Características musicales: “...estructura estilística dual ... ; se diría que es un tema de triste, seguido de otro con aire de zamba. El primero llamado el grave, suele ser lento, de expresión noble y tendencia descendente; sus pies binarios se subrayan a menudo con punteos de guitarra en las bordonas; el segundo, llamado alegre o alegre (kimba, por Vega), tiene un carácter más arioso, un ritmo más cadencioso, sin ser su movimiento mucho más vivo, y preponderan en él los pies ternarios a los dactílicos (1 corecha con 2 semicorechas). Por supuesto, ambos se cantan en 3as. paralelas, con guitarra. ... los sureños están en modo mayor o menor” (Jacovella, 1982: 8).

“Es característica de esta especie una expresión muy libre...El acompañamiento del estilo, confiado siempre a la guitarra, produce punteos alternados con acordes sueltos, durante el canto del tema, y rasgueos de zamba o punteos de acordes con el ritmo característico de esa especie, para el alegre.” (Aretz, 1952: 145)

Observaciones: este género se reconoce en *El Matrero*, sobre todo en la llamada Romanza de Pedro, del Primer Acto “Pontezuela mi vigüela” (404), cuya primera frase es luego citada a lo largo de la ópera. La línea de canto de esta primera frase doblada una tercera inferior por el violoncelo desarrolla un breve ascenso seguido de un descenso que acaba en cadencia femenina en la que la voz inferior se mueve del 4to. al 3er. grado y la superior del 6to. al 5to. Asimismo se reconocen las secciones que estructuran la especie a pesar de que no sea evidente la diferencia de carácter entre ellas: “Tema”: c. 408 a 417; “Alegro”: c. 418 a 425; Vuelta al tema (variado): c. 426 a 431. La entrada de la voz está precedida de un preludio arpegiado de 4 compases. El acompañamiento confiado exclusivamente a las cuerdas imita el rasgueo de acordes o el punteo de arpeggios de la guitarra⁵⁹

⁵⁹ Bueno, según lo indica el MS para canto y piano, tenía la intención de que el acompañamiento de este I solo estuviera confiado a una guitarra o un arpa internos. Posiblemente razones de intensidad sonora le hicieron más tarde descartar la idea.

c. 7) Vidalita de amor

- Acto I: c. 292 a 295, motivo del Matrero (instrumental)
c. 316 a 320, motivo del Matrero (instrumental)
c. 443 a 453, motivo del Matrero (instrumental)
- Acto II: c. 1 a 6 y 35 a 40, variación en escala por tonos del motivo del Matrero (instrumental)
c. 257 a 301 (Pontezuela y Pedro), la segunda frase es luego varias veces citada: se la llamará motivo del amor
c. 299 a 310, motivo del amor (instrumental)
- Acto III: c. 3 a 6, 10 a 13 y 21 a 24, motivo del Matrero como elemento constitutivo del Preludio al Acto III (instrumental)
c. 141 a 144 (D. Liborio), motivo del amor
c. 144 a 147, motivo del amor (instrumental)
c. 326 a 356 (Pontezuela). Entre los compases 337 y 340 (cantado), y 346 y 349 (instrumental) aparece el motivo del amor
c. 503 c. a 505, motivo del amor (instrumental)
c. 417 a 420, motivo del Matrero (instrumental)
c. 481 a 486 y 513 a 518, Motivo del Matrero (instrumental)

Historia: vidalita es el nombre escogido por Vega para nombrar a una pequeña especie de la familia de las vidalas. Reconoce bajo esta denominación a “Pequeñas canciones de carácter variado y diferente velocidad. A veces son tiernas endechas, a veces alegres y movidos cantos de carnaval... Su área tradicional, antigua, es el noroeste desde Jujuy hasta San Juan y, hacia el este, no pasa de Tucumán. Pero el primer movimiento tradicionalista (1872-1914) tomó una de sus melodías y, con el texto ... (En mi pobre rancho/vidalita), la difundió por todo el país y por Chile y Uruguay con la eficaz intervención del teatro quieto y del circo móvil”.

Características musicales: Vega subdivide a la vidalita de acuerdo a su carácter y temática en vidalita de amor (melancólica, en donde es frecuente principalmente el tema del amor no correspondido) y vidalita de carnaval (vivaz).

La vidalita de amor “obedece a maneras simples del ambiente andino, con su bordadura inferior y su paralelo de tercetas; pero su escala típica es la antigua hexatona [mayor o menor] con sensible subtónica -que solo alcanza con la tercera inferior del dúo- y su marcha armónica flexiona a la subdominante...”. “Su base [rítmica] es el pic binario...” (Vega, 1932-62: 236)

Observaciones: las características citadas se dan en los pasajes de *El Matrero* enumerados más arriba: escala mayor, ámbito más bien pequeño, bordadura inferior cromática del 5to. y 3er. grado, pie binario, marcha en terceras paralelas, carácter melancólico, temática amorosa.

c. 8) Giros derivados del recitado tipo cifra

Acto I:	c. 453 a 456 (Pedro) c. 484 a 504 (Pontezuela), décima
Acto II:	c. 89 a 92 (Don Liborio), 4 versos octosilábicos.
Acto III:	c. 249 a 258 (Pontezuela) c. 382 a 389 (Pedro) cinco versos octosilábicos.

Características musicales: cifra. Es una canción silábica, en pies binarios, de acento afirmativo y carácter desafiante. Su melodía es de tendencia descendente, abarca a veces octava y media, y está siempre en modo mayor; termina en la tónica por grados descendentes. Sólo la usan los juglares de alta escuela llamados *payadores*, para improvisar décimas sobre un tema dado, o también para cantar otros temas no improvisados, pero importantes. Tiene 7 u 8 frases, que, con repeticiones, corresponden a las 10 de la estrofa; es frecuente la repetición del primer verso. Al comienzo, y entre algunas frases, o par de frases, la guitarra ejecuta vigorosos acordes de tónica, dominante y subdominante. Durante el canto, el instrumento prefiere callar. Puede decirse que el payador dialoga con la guitarra. El discurso suele ser bastante libre, con pasajes acelerados, y alternando frases viriles y enfáticas con cadencias acariciadoras.

Cuando no se trata de improvisar con décimas sobre temas dados, sino de contrapuntos..., en que dos cantores se desafían, se afrentan y se ponen cuestiones difíciles; que deben ser respondidas satisfactoriamente, bajo pena de quedar vencido el que no lo hace, los antiguos payadores usaban la Media cifra, que tiene 5 o 6 frases ubicadas en el registro central, para procurar descanso de la voz, ya que tales contrapuntos podían durar muchas horas. Estas disputas requerían cuartetos *8ahcb*" (Jacovella, 1982: 9)

Observaciones: en la ópera se pueden reconocer todas o algunas de las características citadas en los pasajes que se analizan detalladamente a continuación:

Acto I: c. 453 a 456 (Pedro: "Moza soy payador"): arpeggio ascendente de arpa antes del inicio del canto y al final del recitado, punteo de acordes (*pizzicato*) entre la 1ra. y 2da. frase y durante el recitado, pie binario, carácter decidido, frase francamente

descendente, cadencia final femenina; c. 484 a 504 (Pontezuela: "La guitarra es su querencia"), funciona a manera de contestación (payada de contrapunto) de la declaración de Pedro. Las características de la cifra se reconocen sobre todo en los versos 1ro, 2do, 3ro, 9no. y 10mo. de la décima octosilábica empleada por Y. Rodríguez: pie binario, línea descendente, carácter franco, cadencia femenina (1ra y 2da. frase), acompañamiento acórdico.

Acto II: c. 89 a 92 (Don Liborio: "De apelativo a recaó"): 2 frases seguidas de arpegio rápido descendente y ascendente de arpa, cadencia femenina.

Acto III: c. 249 a 258 (Pontezuela: "Su canto no lo escuché"): Pontezuela responde al protagonista en tono decidido en cinco frases, pie binario, línea general descendente. La tercera frase muestra un giro típico de la cifra (c. 254/55). Pedro contesta desafiante a la revelación de Pontezuela: "¡Ah! ¡Si lo hubiera sabido!" (c. 382 a 389) con cinco versos octosilábicos que corresponden a tantas frases melódicas enmarcadas en arpegios rápidos, línea general descendente, cadencia femenina.

II. 4 - Tratamiento vocal. Registro de los roles principales

De los catorce personajes de la ópera, sólo siete tienen partes cantadas, los restantes son roles totalmente hablados con indicación rítmica precisa⁶⁰. Por otro lado, el autor deja abierta la posibilidad, según aparece expresado en la edición, para que los roles secundarios de Zampayo, Zoilo y Liberato sean íntegramente hablados⁶¹ "siempre que se conserve el ritmo indicado por la notación musical". Con lo cual resultarían solamente cuatro los personajes con partes cantadas, los tres principales: Don Liborio (barítono), Pontezuela (mezzosoprano) y Pedro (tenor), y el rol secundario de Panchita (soprano).

En cuanto al estilo de canto domina el recitativo-arioso dramático pergeñado por Verdi y luego continuado por la escuela verista, del que sobresalen secciones con mayor amplitud lírica.

Aunque la idea general del tratamiento vocal provenga de la ópera italiana de la segunda mitad del s. XIX y comienzos del s. XX, la elaboración del recitativo que

⁶⁰ Aproximadamente el 20% del total de las partes solísticas corresponde a partes habladas.

⁶¹ No se registra información sobre si alguna vez se representó de este modo.

hace Boero es absolutamente personal. Intrínsecamente hablando logra la total independencia del estilo italiano ya que su declamación está moldeada en el ritmo prosódico y en la entonación propia de los versos gauchescos. Washington Altamiranda afirma que en una charla con Boero éste le confió “Lo que está más cuidado en «El Matrero» es el recitativo”⁶² y en un entrevista a Boero sobre el idioma de los argentinos aparecida en *Crítica* se lee en un recuadro “El músico Boero tuvo que hacer un estudio sesudo y paciente del lenguaje gauchesco para poder trasladarlo luego a la musicalización justa para el canto...”⁶³. Este aspecto es lo que diferencia radicalmente a la ópera *El Matrero* de los anteriores intentos de ópera gauchesca: *Pampal*⁶⁴ (1897) de Arturo Beruti compuesta sobre versos italianos y *Raquel*⁶⁵ (1923) del propio Boero sobre versos en castellano sin modismos gauchescos.

Antes de escribir *El Matrero*, el compositor, tuvo la oportunidad de escuchar en el teatro la declamación de la pieza de Yamandú Rodríguez. Esta situación probablemente le sirvió para elaborar sus recitativos. Pero Boero no se quedó ahí, también aprovechó como ningún otro compositor nacionalista argentino una de las únicas piezas folklóricas argentinas que se acerca por su estilo melódico-rítmico al recitativo, la Cifra, género muy utilizado a fines del siglo XIX y principios del XX en los ambientes tradicionalistas para la improvisación poético-musical (payada y payada en contrapunto). Boero toma de ella tanto su aspecto musical intrínseco como también su carácter dramático de desafío. En efecto, su utilización en forma estilizada está reservada principalmente para los dramáticos dúos entre los protagonistas.

Conclusiones

1 - Los compositores de la generación nacionalista argentina, entre ellos Boero, al no haber llegado a una familiarización y conocimiento profundo de los elementos esenciales del folklore argentino - como si la tuvo Bartok con la música húngara - no lograron romper con la retórica romántica en general: ni con el lirismo italiano en el aspecto vocal, ni con el lenguaje academicista francés en el aspecto armónico. De allí que Juan Carlos Paz hable del “criollismo a la Massenet, de López Buchardo; el criollismo “verista” italiano de Beruti, Gaito, Schiurra, Gilardi, De Rogatis, Boero, D’Esposito; el criollismo a la Franck, de Ugarte...” (Paz, 1971: 490). El tratamiento

⁶² Revista *Movoria*, 19/10/1974

⁶³ *Crítica*, 15/03/1932

⁶⁴ Libreto en italiano de Guido Bona basado en el *Juan Moreira* de Ricardo Gutiérrez

⁶⁵ Libreto de Víctor Mercante

del folklore en este grupo de compositores fue más bien de tipo pintoresquista. Es por esto que el grave esfuerzo por crear un lenguaje musical nacional fracasó, más allá de bellos ejemplos aislados frutos más de una fina intuición que de una voluntad férrea en pos de un objetivo. En este contexto Boero, más allá de la valoración de los resultados, fue quizás el que más se preocupó en lograr un genuino estilo musical argentino valiéndose para ello no sólo de la música folklórica sino también del lenguaje hablado. En efecto el aporte fundamental aunque tardío de *El Matrero* se centra en el intento de crear un recitativo elaborado a partir de la entonación de los versos gauchescos tomando como modelo el tipo de recitado propio de la Cifra, la Milonga y el Estilo. Intento que no tuvo continuadores dado lo limitado y anacrónico de su temática. El gaucho, su lenguaje y todo lo generado por su figura a partir del *Martín Fierro* culminó con Güiraldes y su *Segunda Sombra* en 1926. *El Matrero*, por lo tanto, no representa un punto de partida, sino una culminación. Apoya esta afirmación el hecho de que ni siquiera Boero intentó seguir sus propios lineamientos. Sus obras dramáticas posteriores, salvo la música incidental para *El inglés de los güesos* de Benito Lynch (obra no estrenada), no retoman lo gauchesco ni el lenguaje musical perfeñado en *El Matrero*. *Siripo*, iniciada antes que *El Matrero*, transcurre en la época de la conquista de América y *Zincali* presenta una historia de gitanos.

II - En cuanto al interrogante que se planteaba en la introducción acerca de si la favorable acogida de la ópera *El Matrero* y su posterior cadena de representaciones fue consecuencia de sus méritos musicales o de una situación político-social favorable, opino que aferrarse a uno de los extremos de esta proposición es falso. La obra, dentro de su estilo y teniendo en cuenta los objetivos de Boero, tuvo hasta cierto punto suficientes elementos para sostenerse sola en su época (fuerza dramática, lirismo, cuadros pintorescos). Sin embargo es probable que luego del primer momento (1929-1935), su valoración comenzara a estar sustentada por una posición político-ideológica nacionalista. En este contexto se pueden interpretar las numerosas representaciones en las principales capitales del país de los años 1948⁶⁶ y 1949 correspondientes a los años más felices de la primera presidencia de Perón y las reposiciones sucesivas en el Teatro Colón de 1974, 1975 y 1976.

Sintetizando, se podría hablar de cuatro etapas en la historia de la recepción de *El Matrero*, basándose sobre todo en sus representaciones en el Teatro Colón.

⁶⁶ El año 1948 marca el punto máximo en cuanto número de representaciones de *El Matrero* en un año, 12 representaciones: Córdoba (2), Mar del Plata (1), Mendoza (2), Rosario (1), T. Colón de Bs. As. (4), Paraná (2). Muchas de estas representaciones vinculadas a fechas patrias

1) Desde 1929 hasta 1935, extendiéndose hasta 1938 por sus representaciones populares al aire libre. Abarca su estreno y las reposiciones de 1930, 1932, 1933 (Sociedad Rural), 1934 y 1935, 1936 (función extraordinaria), 1937 y 1938 (al aire libre). Es un período de casi 10 años impulsado por el éxito de su estreno.

2) Representaciones de 1943 y 1944 (al aire libre) y de 1948 (sala) y 1949 (al aire libre). Corresponden a los años de efluvio nacionalista populista de corte demagógico que llega a su punto culminante con la llegada de Perón al poder en 1945. La reposición de 1948 es la última representación en la sala del Colón en vida de Boero.

3) Reposición del año 1959 (al aire libre) durante la temporada de verano del T. Colón en homenaje al compositor fallecido el año anterior

4) Las reposiciones consecutivas de los años 1974, 1975 y 1976 luego de 26 años de no representarse en la sala del Colón. Corresponden a los años del tercer gobierno de Perón. Constituyen las únicas y las últimas representaciones en el Teatro Colón luego de la muerte de Boero.

Agradecimientos

A la Dra. Carmen García Muñoz por el acompañamiento constante y la disposición de materiales. Al Lic. Héctor Goyena por el asesoramiento prestado en el reconocimiento de los elementos folklóricos que aparecen en la ópera. A Melanie Plesch por el asesoramiento bibliográfico. A la Prof. Dolores de Durañona y Vedia por su ayuda en el aspecto literario. A Beatriz Sarracín del Blanco e Hipólito del Blanco. A Carlota Boero, hija del compositor, por la valiosa información que me brindó. A los archivistas del Teatro Colón por su desinteresada colaboración que me posibilitó consultar la partitura orquestal. A los encargados del Museo gauchesco "Ricardo Güiraldes" de San Antonio de Areco por facilitarme un espacio para poder consultar la partitura original allí depositada. A todos y a cada uno, gracias.

BIBLIOGRAFÍA

- Arctz, Isabel
1952. *El Folklore Musical Argentino*, Bs. As., Ricordi Americana
- Arizaga, Rodolfo
1971. *Enciclopedia de la música argentina*, Bs. As., Fondo Nacional de las Artes
- Boero de Izeta, Carlota,
1978. *Felipe Boero (Argentinos en la Artes)*, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas,
- Bollo, Sarah,
1978. *Literatura uruguaya 1807-1975*, Montevideo, Universidad de la República,
- Cerrutti, Raúl Oscar,
1965. *El Chamamé. Danza del Folklore Guaránico Argentino. Elementos para su estudio integral*, Resistencia (Chaco), Norte Argentino,
- García Acevedo, Mario,
1963. *La música argentina contemporánea*, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas,
- García Morillo, Roberto,
1984. *Estudios sobre música argentina*, Ediciones Culturales Argentinas,
- García Muñoz, Carmen,
1986. "Apuntes para una historia de la música argentina. I. Los compositores nacidos entre 1860 y 1890. La música de cámara" en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* Año 7 N° 7, Bs. As., Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA,
- Gellner, Ernest,
1992. "Capítulo 5: ¿Qué es una nación?" de *Naciones y nacionalismo*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1991 (Oxford, Basil Blackwell, 1983). Reproducido en Funes, Patricia (Doc de trab/51), Bs. As., UBA y UDISHAI, p. 65 a 73.

Hosbawm, Eric J.,

1992. "Introducción. Capítulo 1 La nación como novedad: de la revolución al liberalismo" en *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Alianza, 1991 (Cambridge, Cambridge University Press, 1990). Reproducido en Funes, Patricia (Doc de trab/51), Bs. As., CBA y UDISHAI, p. 75 a 111.

Jacovella, Bruno,

1982. "Las especies representadas en la Antología" en *Las Canciones Folklóricas de la Argentina (Antología)*. Bs. As., Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega",

Lynch, Ventura R.,

1925. *Cancionero Bonaerense. Reimpresión de «Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República»*, Bs. As., Instituto de Literatura Argentina, UBA,

Mondolo, Ana María,

1981. *Catálogo de óperas de autores argentinos*, trabajo realizado para la Cátedra de Introducción a la Musicología y Bibliografía de la FACM de la UCA de la Dra. Pola Suárez Urtubey, Bs. As., inédito,
1918. "Nuestra cuarta encuesta" en *Nosotros*, año 12, tomo 29, N° 112, agosto
1971. Paz, Juan Carlos, *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Bs. As., Sudamericana,
1995. Portillo, Ana María y Romero, Irma, *Carlos López Buchardo y la canción de cámara argentina*, trabajo de seminario presentado en el Dpto. de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, San Juan,
1923. Rodríguez, Yamandú, "El Matrero" en *El Fintrecho Revista Teatral*, Año II, N° 2, Bs. As., septiembre, Administrador César Carcavallo.
1995. Sacchi, Esteban, "Felipe Boero" en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Bs. As., F.A.C.M. Universidad Católica Argentina, N° 14, p. 151

1987. Suárez Urtubey, Pola, "Esteban Echeverría, precursor del pensamiento musical argentino", en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Bs. As., F.A.C.M. Universidad Católica Argentina, Año 8-N° 8, p. 65-97.
1988. Suárez Urtubey, Pola, "La creación musical. 1880-1930", en *Historia General del Arte en la Argentina*, Bs. As., Academia Nacional de Bellas Artes, Tomo V.
1981. Vega, Carlos, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Bs. As., Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", (Lídición sumaria de artículos aparecidos en la *Revista Folklore*, Bs. As., Honegger, entre agosto de 1963 y julio de 1965, más seis enéditos)
- 1932-1962. Vega, Carlos, *Las canciones folklóricas argentinas*, distintos artículos aparecidos en diarios y revistas de Buenos Aires
1986. Vega, Carlos, *Las danzas populares argentinas*, Bs. As, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Tomo I y II
1986. Veniard, Juan María, *La Música Nacional Argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica*, Bs. As., Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega",

La cifra en el canto del payador

Ercilia Moreno Chi

Los estudios desarrollados en Argentina y Uruguay sobre la canción denominada “cifra”, remontan sus antecedentes documentales más tempranos a las primeras décadas del siglo pasado.

En el “Argumento sobre el asesinato del General don Juan Facundo Quiroga, 1835” debido al payador tucumano Liberato Orqueda aparece la indicación “Para cantar por Cifra”, precediendo la primera parte de dicha obra (Fernández Latour 1960, citado en Melfi 1973). Por su parte, en la novela “Nativa” del uruguayo Eduardo Acevedo Díaz publicada en Montevideo [?] en 1894, se menciona que los payadores improvisaban por cifra sobre los sucesos que precedieron al desembarco en La Agraciada (Ayestarán 1967: 96). Este hecho de armas formó parte de la gesta libertadora de Uruguay, y sucedió en el Departamento de Soriano en 1825.

A partir de estos dos antecedentes se suceden otros que demuestran la vigencia de la cifra durante todo el siglo pasado como especie preferida para el canto improvisado con acompañamiento de guitarra, en el ámbito rural de ambos países.

Dicho canto adquirió dos modalidades: la del canto solista en el que se improvisaba sobre temas solicitados por el público y la del duelo poético-musical que se daba entre varios cantores. En este último caso- denominado payada-, la temática poética podía surgir del mismo público, ser acordada por los contendientes o surgir libremente durante el desarrollo del contrapunto.

Hacia fines del siglo pasado -cuando cobra la payada su época de mayor auge- ya estos encuentros contaban con la participación de payadores de gran arraigo popular y se realizaban con un jurado que estipulaba temas de improvisación y condiciones de tiempo para cada payador. Eran épocas de payadas memorables en que no se atendía tanto a la estructura estrófica o al respeto por la rima de los textos improvisados, sino más bien al arte de responder con astucia, rapidez, ironía y conocimiento como para vencer al adversario y acrecentar su prestigio y el reconocimiento del público.

El ámbito donde el payador desarrolló su actividad durante el siglo pasado fue muy variado. Su canto se menciona animando los fogones camperos, actuando en pulperías y boliches, integrando las filas de los ejércitos de las luchas de la independencia y más tarde las de la organización política de ambos países. Posteriormente, algunos de ellos se verían fuertemente comprometidos con las diferentes agrupacio-

nes políticas y se enrolarían en las campañas proselitistas de distintos caudillos y sectores políticos.

En este variado escenario, el canto del payador fue recreación de la población rural con relatos de sucesos reales o imaginarios, periodista difusor de las últimas noticias, cronista de los hechos de armas, figura de aliento en los momentos de crisis políticas o militares, etc. Su voz fue el vehículo para cantar a la libertad, a la patria, a la justicia social y a los problemas que se iban sucediendo en ambos países.

A partir de 1890, en que se inicia la denominada "época de oro" del arte payadoresco, el payador -que estaba iniciando su actividad en el circo criollo- comienza a conquistar otros espacios más ciudadanos como cafés, clubes, centros tradicionalistas y teatros. Se inserta así en este ámbito y en las nuevas formas del espectáculo que surgían, en carácter de artista profesional (Moreno Chá 1997).

A partir de 1902 en los cilindros Prínys y de 1905 en discos de pasta de 10" para el sello Zonophone, se produce su llegada al registro sonoro, con las primeras grabaciones realizadas en nuestro país, que registró a payadores como Gabino Ezeiza, Higinio Cazón, José Madriaga (Lucci 1997).

El acceso a algunos de esos registros en cilindro y de los primeros discos -además de los que se siguen efectuando hasta nuestros días por payadores profesionales- permitió constituir el corpus sobre el que efectuamos el análisis de la cifra que se presenta en este artículo, en sus versiones de canto solista.¹

Para ello no efectuamos diferencia alguna entre el payador profesional de uno y otro lado del Río de la Plata, por cuanto consideramos que el fenómeno musical y poético es el mismo, y así también opinan sus protagonistas actuales, que viven y trabajan en ambos países por igual.

Los autores que nos precedieron sobre este tema, Wilkes-Guerrero Cárpena (1946), Aretz (1952), Vega (1965) y Ayestarán (1967), señalan que la cifra se cantó con serie indefinida de versos, glosas, romances, dísticos, cuartetas, sextinas, octavillas y décimas. En algunos casos la longitud de las melodías empleadas no se adecuaban a la del tipo de estrofa elegida y debían recurrir entonces a la repetición de algunas frases musicales para completar los requerimientos del texto poético.

Se expone a continuación uno de los pocos ejemplos que detectamos con estrofas de ocho versos (octavillas), en los que riman los versos 2do. con 3ro. y 6to. con 7mo. Esta cifra pertenece al argentino José Betinotti (1878-1915) y fue grabada por él en diversos sellos discográficos como homenaje a la gesta libertadora de Manuel Belgrano, al frente del Ejército del Norte.

¹ Agradecemos a los payadores José Curbelo y Víctor di Santo la colaboración prestada al facilitarnos algunos de estos materiales.

Ej. N° 1 "Batalla de Tucumán", José Betinotti.²

De patriotismo y nobleza } bis
como grande ciudadano
recuerdo que fue Belgrano
un poderoso titán;
que en lucha con su adversario
pudo formarse de gloria
cubriendo el suelo de historia
en Salta y en Tucumán.

2 La presente transcripción -al igual que las restantes- se presentan en do mayor para facilitar el análisis.

Los materiales por nosotros consultados acusan una presencia casi excluyente de la décima. Este hecho es análogo al proceso seguido por la milonga cantada con guitarra, que en sus versiones más antiguas era en cuartetos y sextillas y hacia finales del siglo pasado adquiere la estrofa en décimas, que cobra gran supremacía.

El tipo de décima adoptada por la cifra es conocida como "espinela", y es la de mayor difusión iberoamericana. Su nombre se debe a que su creación es atribuida a Vicente Espinel Gómez Adorno (1550-1624), poeta, novelista y músico español. Ella consta de diez versos octosilábicos cuya rima asonante establece la siguiente relación: abbaaccddc.

En la cifra cada estrofa comienza con una frase musical que se constituye en una fórmula inicial muy característica con la que se canta el primer verso. Luego de ello la décima aparece completa -del primero al décimo verso-, estructurada en cinco secciones de dos frases musicales cada una. Por lo general estas cinco secciones son diferentes entre sí y adquieren la forma ABCDE, pero pueden aparecer algunos casos de variantes, siendo las más comunes ABB'CD y ABCC'D. Así entonces, la décima es cantada en once frases musicales, que resultan de la repetición del primer verso, de acuerdo al siguiente esquema:

Fórmula inicial: verso 1

Primera sección: versos 1 y 2

Segunda sección: versos 3 y 4

Tercera sección: versos 5 y 6

Cuarta sección: versos 7 y 8

Quinta sección: versos 9 y 10

La melodía completa de once frases musicales se repetirá tantas veces como lo requiera el número de estrofas -entre tres y ocho- que compongan la totalidad de la cifra.

El siguiente ejemplo responde al esquema más común de estrofa en décimas. Pertenece a Juan Pedro López (1885-1945), payador oriental que obtuviera gran reconocimiento en nuestro país durante la segunda década del corriente siglo.

Ej. N°2 "Agradecimiento". Juan Pedro López.

$\text{♩} = 66$
rubaio

A maestra Pa-tria que ri-da
a maestra Pa-tria que ri-da por que en su sue-lo fe-cun-do
ha-tien los hom-bros del mun-do a-mor li-ber-ald y gas-n-do
e-qui-va-jo y se vi-da ma-
ri en al cre-te vie-je-ru que en pos de ha-ga y pu-

Amo a esta Patria querida }bis
 porque en su suelo fecundo
 hallan los hombres del mundo
 amor, libertad y guarida.
 Aquí el trabajo y la vida
 sonrñen al triste viajero
 que en pos de hogar y puchero
 arriba a esta tierra santa,
 que orgullosa se levanta
 dando pan al mundo entero.

Tal como se puede ver en el ejemplo precedente, la fórmula inicial con que se canta el primer verso se efectúa *a cappella*. Su comienzo más común es anacrúsico y sobre la mediantes del tono mayor sobre el que se ha de desarrollar toda la melodía, siendo su rítmica muy libre y su expresión sumamente enfática. Este rasgo por el que se silencia la guitarra para cantar el primer verso se ha trasladado a la milonga, que cuando se usa para payar también detiene el instrumento durante ese lapso.

Veamos algunos ejemplos de fórmula inicial; ellos muestran su tendencia a permanecer en torno a la mediantes.

Ej. N° 3 Fórmula inicial
 Ambrosio Río (1885-1931):

Luis Alberto Martínez (1905-1972):



Algunas de estas fórmulas iniciales aparecen -iguales o con variantes- entre payadores de distintas épocas. Es el caso de la empleada en los ejemplos 1, 2 y 8b que ilustran este trabajo.

La repetición del primer verso que inicia la primera de las cinco secciones a que nos referimos anteriormente, puede efectuarse con la misma frase musical o con otra diferente, siendo el último caso el más común. La guitarra puede acompañar el canto punteando al unísono o a una 3ra. descendente o ascendente (Ejemplo N° 2). Es frecuente que esta repetición del primer verso se haga a mayor velocidad, llegando hasta duplicar el *tempo*.

Sobre la repetición de esta primera línea del verso hay coincidencia general entre los payadores actuales que es el recurso usado para disponer de más tiempo para improvisar, y se trata sin duda, de una característica de la cifra. Este rasgo habríase trasladado a la milonga cantada en décimas fuera del ámbito payadoril, que también repite el primer verso cuando es cantada con guitarra.

Las cinco secciones sobre las que se entonan los diez versos de la estrofa se caracterizan por una gran frecuencia de comienzos anacrúsicos y terminaciones femeninas. Transcurren generalmente sobre el esquema rítmico de 4/8 con abundancia de movimientos por grado conjunto y escasos saltos de 3ra., 4ta. o 5ta. Los tresillos suelen aparecer frecuentemente, como elemento apropiado para imprimir vigor al texto poético.

Los dos últimos versos presentan idéntico tipo de comienzo y una tendencia al sentido melódico descendente para concluir en la tónica -en terminación masculina-, en una cadencia semejante a la que desarrolla el estilo.

Esta especie se nos presenta como una canción -siempre de carácter silábico- en la que el texto poético tiene gran supremacía y en la que el canto aparece a veces con carácter de *recitativo cantabile* y otras francamente recitado.

Mientras que la cifra de principios de siglo aparece más regular y con un *rubato* apenas insinuado, este elemento expresivo se va intensificando hacia mediados de siglo y continúa en nuestros días, habiéndose transformado en un elemento fuertemente caracterizador de la especie.

La intervención de la guitarra no es constante sino esporádica y va marcando las armonías de tónica y dominante del modo mayor por las que el canto transcurre.

Este instrumento despliega diferentes expresiones en la introducción, los interludios, luego del primer verso, y de todos los versos pares de la décima en los que casi indefectiblemente aparece. En los restantes momentos, por lo general la guitarra permanece en silencio.

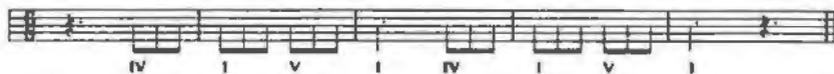
Las introducciones llevaban entre cuatro y seis compases y eran siempre rasgueadas sobre los acordes de tónica y dominante. Algunas más tempranas tenían una gran libertad rítmica y se desarrollaban en los ritmos de 6/8 binario o ternario. La entrada del canto con su fórmula inicial y su carácter imperioso resaltaba así por el cambio que imprimía con su esquema de 4/8. Veremos los esquemas rítmicos usados por algunos payadores en la introducción de sus cifras.

Ej. N° 4 Esquemas rítmicos de introducciones.

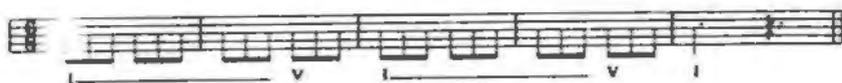
Ambrosio Río (1885-1931)



Juan Pedro López (1885-1945)



Evaristo Barrios (1889-1959)



Luis Alberto Martínez (1905-1972)



En la actualidad aparece casi con exclusividad el siguiente esquema, que incorpora el acorde de subdominante y utiliza el mismo compás que el canto de la cifra después desarrollará.

Ej. N° 5 Esquema rítmico de introducción en Roberto Ayrala (1922-1997)



El final del primer verso es señalado por la guitarra con una aparición que antiguamente era rasgueada y cada vez se ha ido transformando más en punteada. Veamos el interludio usado por algunos payadores, a continuación del primer verso,

Ej. N° 6 Interludios

Juan Pedro López (1885-1945)



Cayetano Daglio ("Pachequito") (1901-1982)



Roberto Ayrala (1922-1997)



El interludio que aparece al final de los versos pares - 2do., 4to., 6to. y 8vo.- varía de acuerdo al gusto personal y las posibilidades técnicas de cada intérprete: un acorde, un arpeggio, el trémolo o algunos rasgueos. En caso de necesitar más tiempo para improvisar el texto poético, los payadores suelen alargar los interludios en algunos compases.

Los dos últimos versos -9no. y 10mo.-, o bien sólo el último, pueden ser punteados al unísono o a la 3ra. descendente o ascendente.

Siempre sobre tonos mayores, el desarrollo armónico de la cifra es sencillo, y se ha mantenido casi invariablemente sobre tónica los dos primeros versos, dominante del 3ro. al 8vo. y tónica para los dos versos finales.

Como se desprende de la descripción dada anteriormente, la guitarra poco se superpone con el canto salvo en el primero y los dos últimos versos. La prolongación del punteo sobre los versos 3ro. y 4to. que se ven en el Ej. N° 2 son cada vez más escasos. Excepcionalmente, algunos payadores mantenían algún rasgueo de gran libertad rítmica o bien otros -como Juan Pablo López- llevaban un trémolo suave durante el canto de algunos versos. Es este carácter de alternancia entre la voz y el instrumento una de las características más marcadas de esta especie.

La cifra, como especie preferida del canto improvisado que fue, aún hoy privilegia a éste por sobre el instrumento. La guitarra se detiene por momentos o se ejecuta con muy poco caudal sonoro; la máxima expresión de la hegemonía de la palabra que señalamos se obtiene cuando el canto se detiene para pasar a ser un recitado, lo que puede suceder durante los versos centrales de la estrofa. Este recurso -usado por payadores como Luis Acosta García o Cayetano Daglio ("Pachequito"), por ejemplo- ha permanecido en algunos tangos y también en algunas milongas cantadas con guitarra.

La expresión vocal de la cifra es otra de sus grandes características. Se canta con gran libertad rítmica, en un permanente *rubato* que se ha venido incrementando en las versiones de cifras más recientes, lo que en el ámbito rioplatense también poseen la milonga y el tango. No hay gran variación de rango dinámico y éste se mantiene generalmente entre un *mezzo forte* y un *forte*, imprimiendo a la voz un carácter resuelto y enérgico que se mantiene del principio al fin.

La emisión vocal permanece siempre en *legato* y por lo general el payador busca el registro más agudo que le es posible alcanzar. El ámbito en el que se mueve la melodía de la cifra acusa diferencias, puesto que Aretz (1952) para nuestro país refiere a ámbitos de 8va. y 12ma. y las recogidas en Uruguay por Ayestarán (1967) se ciñen a un ámbito de 4ta. o 5ta. Las cifras por nosotros consultadas para este trabajo se remiten al ámbito de 6ta., 7ma. y 8va., siendo el tetracordio superior el más transitado.

Hasta aquí nos hemos referido al canto solista de la cifra, pero cuando ella es usada para el canto de contrapunto ciertas características de las ya señaladas se alteran o desaparecen. Desde el punto de vista poético la temática sobre la que se improvisará puede también ser impuesta por terceros, o bien dejarse libre y abierta a los temas que vayan surgiendo durante el encuentro entre ambos payadores. Ya ha caído en desuso el antiguo sistema de preguntas y respuestas que fuera tan común hasta las primeras décadas del presente siglo.

Desde el punto de vista musical, se acelera el *tempo* general de la cifra y se incrementa el *rubato*, los interludios punteados pasan a ser rasgueados o acórdicos y hace su aparición un mismo tipo de interludio usado por casi todos los payadores (Ej. N° 5).

Todos estos aspectos tienen estricta relación con el clima de competencia que rodea a la payada de contrapunto, en la que el payador sólo quiere estar atento a la improvisación poética y por ello, disminuye todo lo posible las dificultades técnicas que le pueda ocasionar la ejecución más elaborada de la guitarra. Respecto de la aceleración que sufre el ritmo de la cifra durante la payada, diremos que mientras que habitualmente las cifras en canto individual oscilan en torno a unos cuarenta segundos el canto de una estrofa completa, cuando se paya este tiempo se puede ver reducido a la mitad.

Durante la payada, la cifra es acompañada por los payadores en sus guitarras sin que se ensambelen jamás ambos instrumentos, lo que sí sucede en las demás especies usadas para pagar en que las guitarras tocan a dúo, siendo las tonalidades de mi y sol mayor las más usadas. Cada uno cantará una estrofa con su propia melodía y dejará luego a su compañero que haga lo propio, y así seguirán alternando estrofas cada cual a su modo, en una marcada expresión individualista que no tiene parangón en el repertorio tradicional de ninguno de los dos países donde esta especie se da.

Sin embargo, existiría una diferencia con el Uruguay, y ella consistiría en que el payador que iniciaba el duelo imponía a su contrincante la melodía por él establecida (Ayestarán 1967:95) con lo que el contrapunto quedaba limitado estrictamente al terreno poético. En este caso se trataría de una diferencia esencial, ya que en la actualidad -y en ambos países- cada payador cuando improvisa va “modelando” su propia melodía, lo que es decir que va cantando sobre sus propios diseños. Se trata, pues, de un doble improvisación: la poética y la musical.

La cifra en la tradición payadoril

Los mismos payadores de hoy reconocen a la cifra como la especie preferida de los payadores primeros y ha quedado asociada a lo épico por su presencia durante las primeras luchas independentistas. De ahí que algunos payadores viejos como el oriental Aramis Arellano recientemente desaparecido, por ejemplo, se refiriese siempre a ella como “la cifra montonera”. Su carácter nos ha sido descrito como “heroico” (López 1998)³, “peleador” y “batallador” (Acevedo 1998)⁴, y ha permanecido asociada fuertemente a algunos payadores del pasado a los que recuerdan por su interpretación de

³ Comunicación personal. Montevideo, 3/2/98.

⁴ Comunicación personal. Montevideo, 6/2/98.

carácter bravo. Es el caso de los orientales Pedro Medina, el "Indio" Toro o Braulio César, "que arrancaban la pared cantando.." (Arellano 1998)⁵.

Frente a las otras dos especies que hacia fin de siglo comenzaría a usar el payador -estilo y milonga- la cifra aparece hoy para ellos como tosca, rústica. Creemos que las razones de esta valoración son -por un lado- el gran salto que significó la adopción de la técnica del punteo en la guitarra, impuesta por las especies que desplazarían a la vieja cifra -y por otro- la construcción a un ritmo isócrono determinado por un acompañamiento instrumental sostenido de principio a fin. Este hecho hace más difícil la improvisación poética pues el tiempo disponible para pensar los versos está normado por la misma tradición payadoril (Moreno Chá: 1997). También creemos que nunca el canto repentista de nuestra región tuvo mayor flexibilidad, ya que la cifra hacía posible una estrecha correspondencia entre el texto y la melodía cantada, subordinando ésta a las necesidades de acento y expresión de la poesía improvisada.

En el desplazamiento de la cifra por la milonga, tuvo fuerte incidencia la vigencia que ésta iba tomando tanto en ambientes rurales como urbanos, y también en su posterior penetración en los ambientes circenses y teatrales. Los payadores actuales le asignan una importancia determinante al hecho de que la milonga comenzara a ser usada por uno de los payadores más encumbrados de entonces, el argentino Gabino Ezeiza (1858-1916). Nemesio Trejo, uno de sus contendientes con quien se enfrentara en un negocio del barrio bonaerense de La Boca en 1884, recordaba lo siguiente en un reportaje concedido al diario "La Opinión" de Avellaneda:

"Tiene que saber usted, mi amigo, que hasta entonces sólo se cantaba por cifra, que era el canto del payador campesino, del gaucho propiamente dicho, y que consiste en largar los versos en seco y después meterle un 'rasguido', con primas y bordonas. Pero Gabino, se lo reconozco, fue el que introdujo la milonga en la payada, cosa que resultaba más peliaguda. [...] [El contrapunto milongueado] es de Gabino, y es también un poco mío, sin vuelta de hoja. En la payada de la Boca lo iniciamos". (Moya 1959: 174-5).

Este duelo entre la cifra y la milonga, ha quedado cristalizado en una fórmula que asocia ambas especies. Sin denominación específica, existen algunas canciones en que los payadores cantan algunos versos en décima alternando una estrofa en milonga y otra en cifra, como es el caso de "La picana" de Luis Alberto Martínez. Un caso similar sería el de aquellas milongas que introducen rítmica y melódica de cifra dentro de una misma estrofa; lo que -por ejemplo- sucede en la milonga "Amalia de la Vega", de Carlos Molina. En ella la cifra irrumpe a partir del sexto verso de la décima, llegando hasta su conclusión.

⁵ Comunicación personal. Montevideo, 6/2/98.

La cifra en la actualidad

Desplazada durante el corriente siglo casi totalmente por la milonga, la cifra cuenta con esporádicas y breves apariciones en el canto de contrapunto y alguna que otra presencia en presentaciones en público donde un payador canta alguna cifra de autoría propia o ajena. Suele aparecer en algunos casetes de carácter comercial, en canto alterno o *a solo*, pero en muy contadas ocasiones.

Detectamos dos situaciones diferentes en la aparición de la cifra. Por un lado su presencia en espectáculos de payadores profesionales donde ella es incorporada con función didáctica -al igual que el estilo, el vals o la habanera- para mostrar al público cuáles han sido las especies con las que el payador de otros tiempos desarrolló su arte, mostrando a la vez su propia versatilidad frente a sistemas estróficos y especies musicales diferentes.

Por otro lado, la cifra que surge espontáneamente por una necesidad del propio payador que la introduce. Esta última situación reviste el mayor interés, por cuanto demuestra la necesidad que el payador siente de su uso frente a una circunstancia determinada en que su carácter expresivo se transforma en eficaz vehículo para el mensaje buscado.

Describiéndonos el momento en que el payador decide cambiar durante una payada y pasar de la milonga a la cifra, Aramis Arellano (1998) se expresaba así: “Entonces mi cuerpo me está pidiendo algo más! Yo veo al público y no lo encuentro, y quiero darle algo más: que yo vea en los gestos del público que lo estoy conmoviendo con el canto! Y la milonga no era en ese momento lo que me tocaba las fibras íntimas a mí, como para comunicarle al público lo que siento: entonces yo empecé con la cifra y vi que el público gritó, que el público se levantó, que el público me aplaudió. Porque la cifra está muy, muy, muy de acuerdo con mi temperamento cantor...”⁶

Tanto ha desplazado la milonga a la cifra que en la actualidad siempre se da por sobrentendido que la payada será “por milonga”, y así se comienza siempre. En algunos casos uno de los payadores anuncia que va a pasar a la cifra mientras todavía está cantando por milonga; o bien invita a su compañero a hacer el cambio ya cantando la cifra, con lo cual el otro payador tendrá que asumir el cambio, que se mantendrá por algunas estrofas, antes de retornar a la milonga. Este anuncio o invitación tiene estrecha sujeción a un código normativo que conduce la actividad de los payadores profesionales urbanos contemporáneos a los que ya nos hemos referido en otra ocasión (Moreno Chá 1997).

⁶ Comunicación personal. Montevideo, 6/2/98.

En el siguiente ejemplo se aprecia la segunda posibilidad, en un fragmento de una payada celebrada entre Elido Cuadro Delgado y Carlos López Terra. El primero de ellos es quien formula la invitación introduciendo la cifra; su compañero acepta la invitación expresamente y contesta también sobre el mismo ritmo de cifra. Para cada estrofa cada uno introduce una nueva melodía de cifra, y así proseguirán hasta que la milonga sea retomada.

Ej. N°7 Melodía de un fragmento de payada entre Cuadro Delgado (I) y López Terra (II). Montevideo, 1993.

$\text{♩} = 111$

rubato

Co - va la que - tad res - po - da

no me at que - tad res - po - da en la que - tad y al ver - se

e - que - pa - da - ni me - que - da y no pre - que - ra a - que - da

Sé que se va - lar de - que - tad de la - ta que al - gún - ta de - que - pa - da ni que - da

que - da se - que - pa - da de E - li - do Cu - a - dro Del - ga - do la in - vi - ta - da de pa - da

la - da et un - tá de la in - vi - ta - da

(1)

Como sé que usted responde }bis
 en la guitarra y el verso
 acompañará mi esfuerzo
 y sin preguntar adónde.
 Sé que su valor no esconde
 hasta que alguien lo disponga,
 tal vez que nunca se oponga
 si Elido Cuadro Delgado
 lo invita a dejar de lado
 el trillo* de la milonga.

*trillo: huella

$\text{♩} = 13$

rubato

Yo soy un que-cha ri - ño - ño

soy un que-cha ri - ño - ño in - ra - ño - ño - ño - ño - ño - ño

y'se va - con - ño - ño

An - to - ño - ño

que más que un tri - ño - ño le - ño - ño yo soy Car - los Lá - ño - ño - ño - ño - ño

que - ño - ño

(II)

Yo soy un gaucho redondo }bis
como bola retobada
y a mi ascendencia sagrada
ni la niego ni la escondo.
Ante su amistad respondo
como siempre he respondido
que más que un trillo le pido,
yo soy Carlos López Terra:
quien no responde a su tierra
no merece haber nacido.

*retobada: forrada en cuero.

La respuesta del payador López Terra al aceptar la invitación deja en claro que la cifra está considerada como parte del patrimonio del gaucho, figura con la que él se identifica.

La poesía que la cifra canta en la actualidad ha dejado las temáticas épicas o heroicas como las que ejemplifica "Batalla de Tucumán" (Ej. N°1) y se ha volcado más hacia la picardía y la ironía que se ponen en juego en determinados momentos de una payada, cuando el payador intenta cosechar los mejores aplausos de ese juez que es su público, disminuyendo las virtudes de su contendiente y haciendo gala de ingenio y mordacidad. Los siguientes dos ejemplos son una muestra de ello; sólo se transcribieron las melodías correspondientes a las primeras estrofas de cada payador.

El Ej. N° 8 muestra el caso de una payada en la que se debía improvisar sobre el caballo, y antes de entrar en tema se aprecia como Curbelo -al payador más joven- ironiza sobre la edad de su compañero Ayrala. Este contesta haciendo alusión a que la verdadera competencia entre payadores reside en la controversia poética, para lo cual lo imprescindible es tener inspiración.

Ej. N°8 Melodía de un fragmento de payada entre Roberto Ayrala (I) y José Curbelo (II). Buenos Aires, 1983.

$\text{♩} = 74$
rubato

Con - ce - pa - ri - no - vi - ban - la
o - gi - ni - ti - na - ri -

ter - ra - que - por - en - la - que - se - ha - ra -

ve - re - se - que - de - se - que - y - pa - pa -

ta - na - jo - ven - y - de - que - se - y - yo - no - ve - to - ra - no - pa -

voy - de - re - cho - al - gra - no - en - la - ta - ra - se - que - se - pa -

de - re - cho - ven - ta - ja - sin - dar - que - se - que - se -

(I)

Con este ritmo vibrante }bis
que por antiguo es señero
acá me tiene, trovero,
erguido, firme y pujante.
Usted joven y de aguante
y yo un poco veterano,
pero voy derecho al grano
en este tira y ataja
sin pedir ni dar ventaja
estando guitarra en mano.

$\text{♩} = 83$
rubato

Fir - me lo es - toy es - pe - ran - do de - mo lo es - toy es - pe -
ran - do pa - ra sa - lir al en - cuen - tro cuan - do ten - ga que ir al
cen - tro na - die me ha - vis - to orillan - do, y nun - ca an - duve es - qui - van - do
van - do un ca - mi - no des - pa - re - jo El tie - m - po en es - te co - te - jo
da una ra - zón que no callo: al po - llo lo ha vuel - to ga -
llo y al ga - llo lo ha vuel - to vie - jo

(II)

Firme lo estoy esperando } bis
para salirle al encuentro
cuando tengo que ir al centro
nadie me ha visto orillando,
y nunca anduve esquivando
un camino desperejo.
El tiempo en este cotejo
da una razón que no callo:
al pollo lo ha vuelto gallo
y al gallo lo ha vuelto viejo.

(I)
 No crea que soy mancarrón* }bis
 aunque usted se sienta potro
 porque un payador con otro
 se verá en su dimensión.
 Cual galope de malón
 en esta cifra criollaza
 si la inspiración lo abraza
 le pido, buen uruguayo,
 un laurel para el caballo
 que es puntal de nuestra raza.

(II)
 Su recuerdo se prolonga }bis
 y un galope nos dejaron
 que las guitarras copiaron
 en la cifra y la milonga.
 Cuando el pampero rezonga
 cruzando la inmensidad
 aún suenan en la heredad **
 sus cascos abriendo rumbos
 con el heroico retumbo
 de un tambor de libertad.

* mancarrón: caballo viejo y estropeado

** heredad: tierra que se ha heredado

El ejemplo siguiente muestra una payada de tema libre, realizada a gran velocidad y con entusiasta participación del público que aplaude al final de cada décima. El clima fogoso de la cifra es creado por un texto mordaz y agresivo en el que no faltan las figuras metafóricas. En el texto improvisado de ambos payadores se indican algunos errores de rima (°) y métrica (+) que surgen como consecuencia del carácter mismo de esta payada -que juntamente con el público- presiona a los contendientes. Este hecho no los desmerece, sino que -por lo contrario- avala el acto mismo de improvisar, algunas veces cuestionado.

Ejemplo N° 9 Melodía de un fragmento de payada entre Alberto Martínez (I) y Clodomiro Pérez (II). Montevideo, c.1960.

♩ = 108
 rubato

sin a - de - man y sin no - da sin a - de -

man y un no - de que - té y man - se co - mien - ta - ja

ya se muy bien lo que ho - go cuan - do pul - so la en - cor - da - da

Y en es - ta ci - fra ra - ya - da de pa - tria y de tra - di -

cion yo le pi - do a la reu - nión y al se - ñor Gar - cía Ve - ri - so

mien - tras con gos - to im - pro - vi - so al com - pás del dia - pa - sión

(I)

Sin ademán y sin nada } bis
 quieto y manso como un lago
 yo se muy bien lo que hago (+)
 cuando pulso la encordada.
 Y en esta cifra rayada
 de patria y de tradición
 yo le pido a la reunión
 y al señor García Veriso
 mientras con gusto imprevisto
 al compás del diapasón.

$\text{♩} = 90$
 rubato

Lien - po y man - se co - mo un la - go

lin - po y

lim - pio co - mo un la - go di - ce Mar - ti - nez que lo es
 demue - tra su sencillez a - qui co - mo en cual - quier pa - go E - so me - re - ce
 un ha - la - go co - mo lo sa - be la gen - te mas yo le di - go son - ri - ente
 en es - te vo - cablo cri - ollo que - ro ser co - mo la gen - te
 y lle - var - lo en la cor - riente

(II)

Limpio y manso como un lago }bis
 dice Martinez que lo es
 demuestra su sencillez
 aqui como en cualquier pago.
 Eso merece un halago
 como lo sabe la gente
 mas yo le digo sonriente
 en este vocablo criollo
 quiero ser como la gente (°)
 y llevarlo en la corriente.

(I)
Existe gran diferencia }bis
del lago y del arroyo (°)
en el pensamiento criollo,
lo sabe la concurrencia.
Yo consulto mi conciencia
mientras escribo primores
mientras aplaudo sus valores (+)
y la guitarra tocaba:
recién hoy me criticaba
pero ahora me tira flores.

(I)
Parece que anda creciendo }bis
el viejo en esa corriente
y lo comprende la gente
mientras el verso va creciendo. (+)
Y a mí me está pareciendo,
lo mismo aquí a la reunión
que he sacado en conclusión,
admito su inteligencia:
¡váyase pa'Resistencia
que allí hay inundación!

(II)
Yo no le he tirado nada }bis
sino llevo mi corriente
bien que lo sabe la gente
cosa mal interpretada.
Pero prosiga, no es nada,
que el canto es un desafío
de lo que dice me río
y atiéndame payador ahora (+)
quiero ser mejor (°) (+)
con la corriente de un río.

(II)
Tome la cosita en serio }bis
no venga a cantar en broma
sinó el camino que toma
va a resultar un misterio.
Yo no le hago un impropio
en serio le estoy cantando:
amigo vaya pensando
y en el preciso momento
afine su pensamiento
y mejor vaya charlando.

Los estudios sobre la cifra de quienes nos antecedieron no parecen haberse centrado en ella como canto de contrapunto sino como canto solista, ya que no dan información sobre el comportamiento de la cifra durante ese fenómeno. Nuestro rastreo se hizo a partir de los registros de algunos payadores cantando cifras de su autoría o ajena durante el corriente siglo, y de algunos ejemplos de payadas concretadas en nuestros días, aspirando a dar así la visión de esta especie que aún faltaba cuando se adopta para el canto repentista y establecer su estado actual.

En nuestros días ella aparece sumamente estereotipada en cuanto a su esquema formal, melódico y armónico. Su unidad morfológica literaria es la décima espinela y su unidad morfológica musical la configuración resultante de una fórmula inicial de una frase y las cinco secciones de dos frases que se corresponden siempre con dos versos de la décima. Se establece así una fuerte relación entre la principal división

musical y la literaria, puesto que el payador está habituado a improvisar sus versos de a pares y del mismo modo lo hace con la melodía, que va configurando mediante la disposición de determinadas formulaciones melódicas de dos frases con las que va acompañando la improvisación del texto. Estas formulaciones melódicas que hemos llamado "secciones" durante todo el artículo, no son privativas de un solo payador, sino que se comportan como material disponible para todo un grupo, caracterizado por practicar el canto repentista rioplatense, de notables recursos y específica normativa. Esta modalidad de basar la improvisación en fórmulas melódicas preexistentes es conocida en otros repertorios de tradición oral como los de algunos pueblos etíopes e indios del presente, y ha recibido el nombre de "centonización".

Las condiciones particulares de esta forma de improvisación así también como su relación con los textos poéticos improvisados están aún siendo motivo de estudio por nuestra parte, razón por la cual no nos es posible profundizar aquí sobre el particular.

La cifra ha mantenido durante este siglo su esquema armónico, y la ocasión de la intervención instrumental, el *recitativo* impetuoso de su canto y la alternancia de voz e instrumento que es única dentro del folklote tanto argentino como uruguayo.

Con el correr del siglo ha ido incrementando el *rubato* de la melodía cantada, mientras que ha ido acentuando el sentido de división rítmica regular en el acompañamiento guitarrístico, hasta llegar a asimilarse al compás de 4/8 que lleva la voz.

Finalmente, en nuestros días, la encontramos asociada a una sola forma estrófica, con un comportamiento homogéneo y arquetípico.

Debemos recordar que todos los trabajos citados de otros autores hacen referencia a la cifra recogida en áreas rurales, mientras que los materiales por nosotros consultados pertenecen a payadores profesionales. Por lo general, ellos provenían y aún provienen del ámbito rural, pero desarrollan su actividad también en los medios ciudadanos. La diferencia entre la estructura musical de ambas vertientes, la rural -trabajada por los estudiosos anteriores- y la urbana -tratada en este artículo-, estaría denunciando en esta última, la tendencia a una extensión cada vez mayor de la forma musical que buscó adecuarse al sistema estrófico más extenso de la décima, intentando no repetir secciones melódicas.

La cifra -especie señera del canto payadoril rioplatense- se mantiene en la actualidad débilmente como un exponente más de ese notable fenómeno de expansión hispanoamericana que es el canto de contrapunto en décimas, y ha ido cediendo durante el corriente siglo todo su vigor de antaño a la milonga, que hoy la reemplaza.

BIBLIOGRAFÍA

Aretz, Isabel

1952 *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Ayestarán, Lauro

1967 *El Folklore Musical Uruguayo*. Montevideo: ARCA.

Fernández Latour, Olga

1960 *Cantares históricos de la tradición argentina*. Selección, introducción y notas por... Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Folklóricas.

Guerrero Cárpena, I.- Wilkes, Josué T.

1946 *Formas Musicales Rioplatenses (Cifras, estilos y milongas). Su génesis hispánica*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos.

Melfi, María Teresa

1973 *La payada: especie poético-musical rioplatense*. Ponencia presentada ante el Congreso de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas. Salta. (Inédita).

Moreno Chá, Ercilia

1997 *Acerca de las normas y recursos de la payada urbana rioplatense contemporánea. Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica*. Santa Rosa (La Pampa): 190-197.

1998 *Por los caminos del payador profesional actual. Revista de Investigaciones Folklóricas* 12: 103-111.

Lucci, Héctor Lorenzo

1997 *Los payadores*. Vol.1. Buenos Aires: Impresión Gráfica.

Moya, Ismael

1959 *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Editorial P. Beruti.

Vega, Carlos

1965 *Las canciones folklóricas argentinas*. Buenos Aires: Instituto de Musicología.

“Des pas sur la neige” de Debussy

Ferrnina Casanova

Como docente he observado en los alumnos de composición la necesidad de comprender técnicamente el planteo armónico y melódico de las obras de Debussy.

Para responder a esas inquietudes, trataré de descubrir cuáles son los recursos técnicos empleados. ¿Cómo y con qué elementos consiguió Debussy ese clima enigmático?

¿Cómo y con qué medios se condujo para arribar a su meta, insinuada varias veces, y que sin embargo cuando la alcanza “comme un tendre et triste regret”, se esfuma y se sumerge en el vacío enmascarando la huella de sus pasos?

Ostinato y armonía

La textura de esta obra comprende tres planos sonoros. Veamos el plano intermedio, el ostinato, y el plano inferior, la armonía.

La célula inicial “x”
en forma de ostinato

Compases 1 - 4



que Debussy subraya “Ce rythme doit avoir la valeur sonore d’un fond de paysage triste et glacé”, genera un ostinato que cubre veinticuatro de los treinta y seis compases que comprende el preludio, es decir los dos tercios del mismo.

Compases 5 - 6

Armónicamente, la 2da mayor (*re-mi*) más la 2da menor (*mi-fá*) sobre el *re* pedal, nos ofrece varias interpretaciones a través de sus apariciones durante el preludio.

La propuesta inicial (compases 1 a 4) tiene la *tónica re* como pedal fijo y la figura *re - mi, mi -*

fa, donde el *mi* es nota de paso y también apoyatura, genera la 3ra menor sobre la tónica definiendo el modo menor de *re*.

En los compases 5 y 6 la célula "x" adquiere otro significado y ya no tiene el pedal de tónica.

Un enlace plagal IV - I en modo dórico, es cubierto por un paralelismo de tríadas perfectas en estado fundamental y posición abierta por grados descendentes con resonantes 5as justas desde el bajo, mientras la célula "x" se reitera.

Compases 8 - 9

apoyatura en el bajo: *fa* - *sol*. (6) el *mi* es apoyatura por semitono del *fa* y forma parte de un acorde de 7ma. de dominante con fundamental *reb* (enarmónicamente) en 2da. inversión en paralelismo desde el acorde anterior, con la diferencia que el bajo salta a la fundamental del acorde.

En muchos ejemplos recorro a la grafía enarmónica para indicar sonidos, intervalos o acordes: en todos los casos para facilitar su comprensión en la comparación.

El *re* es sonido real (1) o apoyatura (3), el *mi* es agregado (1), apoyatura (2 y 4) o sonido real (3) y el *fa* siempre es sonido real (2 y 4).

En los compases 8 a 11 la célula "x" se encuentra con un nuevo sostén armónico. Los pilares armónicos son acordes de 7ma. de dominante en inversión cuyas fundamentales están en relación de semitono.

(5) el *re* es apoyatura por tono del *mi* y forma parte de un acorde de 7ma. de dominante con fundamental *do* en 2da inversión con una

Compás 10

Este planteo del compás 8 se repite en el compás 9, pero en el compás 10 a pesar que los acordes tienen el mismo origen, tienen otra apariencia.

(5) en el movimiento del bajo *sib - la - lab*, el *la* es nota de paso entre la 2da inversión de un acorde de 7ma. de sensible cuya verdadera fundamental es *do* y la 2da inversión de un acorde de 7ma. de dominante con fundamental *reb* (6).

Entonces tenemos, además de la repetición del compás 8 en el compás 9, la variante de dicho compás en el compás 10. El refuerzo de la tensión cromática con el salto hacia la fundamental *reb* hace que nos preguntemos ¿por qué esa insistencia? Debussy en muchas ocasiones presenta un acorde que nos inquieta, como un enigma que tenemos que resolver. Por ahora sigamos analizando y más adelante tendremos

la evidencia insinuada por esta señal.

En el compás 11 aparecen dos acordes que pueden tener varias lecturas:

(7) en el tiempo de una blanca se va definiendo un acorde de 13a. de dominante, luego de tres apoyaturas, con fundamental *sol*.

(8) en principio es un acorde de 7ma. mayor con funda-

Compás 11

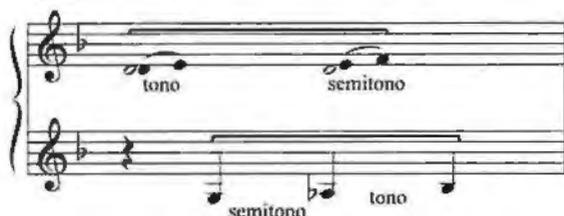
mental *solb* cuya 2da inversión se toma con un salto muy sugestivo de 5ta disminuida ascendente hacia el *reb*.

Pero observamos que la melodía en el bajo está buscando la verdadera fundamental de este acorde (8) que es el *lab* y por lo tanto el acorde es una 13a. de dominante con fundamental *lab*. Surgen así dos acordes de 13a. de dominante con sus fundamentales en relación de semitono ascendente.

El acorde (7) está incompleto y el acorde (8) completo. Pero si incorporamos las tres apoyaturas en el acorde (7) (*re - lab - do*) lo completamos, y el único intervalo diferente en este paralelismo sería la 9na, primero menor y luego mayor.

En los compases 17 y 18 la célula "x" está acompañada por una nueva versión de sus propios intervalos.

Compases 16 - 18



La figura tono – semitono aparece en la inversión del retrógrado transportado y con el ritmo modificado por aumentación irregular.

En los compases 20 y 21 reaparece el paralelismo de tríadas perfectas por grados descendentes de los compases 5 y 6 pero hay un cambio.

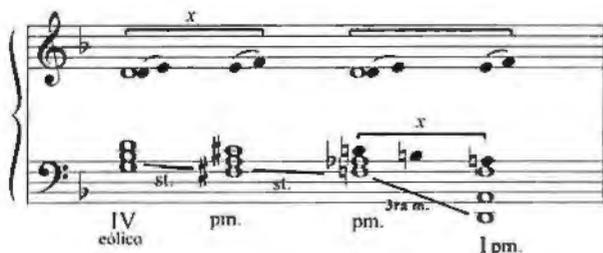
Compases 20 a 24



El paralelismo comienza como antes en el IV grado dórico de *re*, pero cuando la línea descendente del bajo alcanza su punto más grave, no es la tónica *re* sino el *reb*, aquel acorde que nos había llamado la atención con anterioridad. En este punto parte de la célula “x” (*mi-fa*) se reitera, mientras comienza un nuevo paralelismo ascendente por semitonos de acordes de 7ma. o 9na. de dominante en posición abierta.

En (9) el *mi* es apoyatura de la 3ra, en (10) el *mi* es la 9na. y el *fa* es bordadura (o doble 3ra.), en (11) el *mi* es apoyatura del *fa* que es la 9na mayor y en (12) el *mi* es apoyatura de la 9na menor.

Compases 26 y 27



En el compás 26 retoma el IV grado de *re*, ahora eólico, y nuevamente la célula “x” aparece completa y se integra a los acordes como nota de adorno o agregado.

El sostén armónico es un paralelismo de tríadas menores en estado fundamental y

posición cerrada. Desciende cromáticamente desde el IV al III grado de *re menor* y luego salta una 3ra. menor hacia la tónica.

En el plano intermedio, en el compás 27, aparece la célula "x" por movimiento retrógrado transportado equilibrando su aparición en el compás 17.

Desde la tónica retoma el III grado menor, lo transforma en un acorde de 5ta. disminuida y lo coloca en 1ra. inversión.

Ahora se devela el por qué de la insistencia del acorde de 7ma de dominante con fundamental *reb*, porque la meta era *solb mayor*.

La última aparición de la célula "x" luego de la estabilización y climax en *solb*, lo hace con su pedal de tónica *re* en el registro agudo y reforzado con 8vas.

Un movimiento de corcheas con intervalos de 3ras. menores descendentes, aparece en el bajo.

Compás 32 y 33.

Las primeras dos corcheas *do# - sib* son ambivalentes, pues todavía tienen algo de *solb mayor (reb - sib)*, mientras que para *re menor* podemos pensar en un VII grado 7ma. disminuida. Las dos últimas corcheas pertenecen a ese VII grado de *re* que sufre un ascenso de su 3ra. (*mi - fa*) pero también es válido pensar que en realidad es un IV con 7ma. definiendo la cadencia plagal IV7 - I. El bajo marca un descenso muy pronunciado donde el intervalo descendente *sol - re* se escucha cuatro veces, alcanzando el acorde de tónica final con una separación muy notoria.

Compás 34

El ostinato que denominamos célula "x", es un compacto de dos voces que aparece siete veces con diferentes tratamientos que hemos observado en detalle anteriormente. Hagamos ahora una síntesis:

Línea del bajo completa.

The musical score consists of two systems of notation. The first system is labeled "I menor" and contains measures 1 through 11. The second system is labeled "IIIasc. mayor" and "I menor" and contains measures 12 through 15. The notation includes notes, rests, and slurs. Below the notes is a line of harmonic analysis with Roman numerals and chord names. Annotations in Spanish describe the melodic and rhythmic features.

System 1 (I menor):

- Measure 1: (1) I menor
- Measure 2: (2) IV dórico
- Measure 3: (3) I
- Measure 4: // triadas
- Measure 5: // 7mas dom.
- Measure 6: // 7mas dom.
- Measure 7: // 13mas dom.
- Measure 8: tritono / re m.
- Measure 9: II dom / IIIasc.
- Measure 10: I
- Measure 11: (II6) / 5

System 2 (IIIasc. mayor / I menor):

- Measure 12: (5) // triadas
- Measure 13: (6) // 7mas dom.
- Measure 14: // p. menores
- Measure 15: Ausencia de "x".
- Measure 16: Reaparece "x".
- Measure 17: (7) I menor

Harmonic Analysis (bottom line):

I menor: I, IV dórico, I, dom / IIIasc., II dom / IIIasc., I, (II6) / 5, I

IIIasc. mayor: IV dórico, dom / IIIasc., IV, I, VII, I, V, I, IV7, I

- {1} La célula "x", compacto de dos voces, se presenta sola definiendo la tónica y la mediante de *re menor*.
- {2} En los compases 5 y 6, una cadencia plagal afirma el modo dórico.
- {3} En los compases 8 a 10 se producen saltos reiterados hacia el *reb* (por 5ta justa descendente o 4ta. justa ascendente) y también en el compás 11 (con un intervalo de 5ta. disminuída), desde donde se toma un nuevo rumbo hacia una ondulada melodía en el registro grave buscando y afirmando la fundamental *lab* (el tritono de *re menor*). En estos compases, luego de tensiones reiteradas por elementos cromáticos, se prolonga el tritono como antípoda de la *tónica re*. Pero en este punto el clima se enrarece por la aparición de la gama por tonos (compases 14 – 15).

En el compás 13 Debussy señala un cambio de compás: 2/4. Evidentemente hay una elisión en algún lado. Podríamos pensar que desplazamiento entre los compases 11 y 12.

Compás 11

elisión

desplazamiento del compás 12 sobre el compás 11

Durante los compases 8 a 11 escuchamos la repetición muy intencionada de la célula "x".

En los compases 12 y 13 mientras el pentacordio *lab - mi \flat* se repite en el grave, en la parte superior la última nota (*fa*) del ostinato, forma parte de un acorde que permanece durante doce corcheas e intenta un ascenso al *fa \sharp* .

Compases 8 a 11 Compases 12 - 13 C. 14

4 veces

prolongación doce corcheas

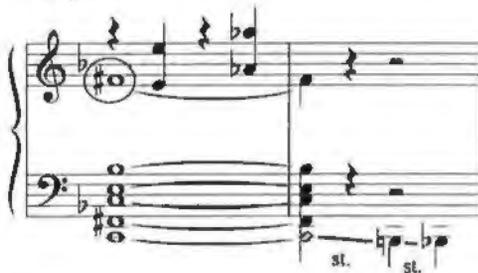
bis

solb

pentacordio *lab - mi \flat*

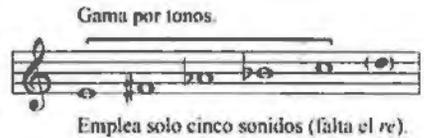
Aquí tenemos el *solb* la tónica insinuada varias veces por la dominante *reb*, pero esta salida es falsa pues se da en un ambiente sonoro sumamente vago por la presencia de la gama por tonos (compases 14 y 15).

Compás 14



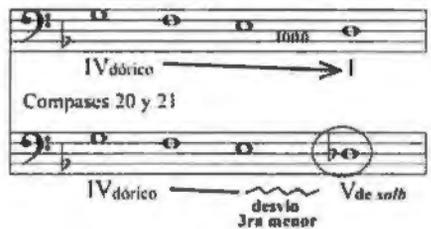
Esta escala por tonos incompleta solo muestra cinco sonidos, se desintegra en las dos últimas negras con la aparición de dos semitonos (*do - si, si - sib*).

{4} cuando en los compases 14 y 15 apareció la gama por tonos faltaba un sonido, el *re*, que aparece recién en el compás 16 formando parte de la célula "x".



{5} nuevamente tenemos el planteo de la cadencia plagal, pero ahora tiene un desvío hacia la dominante de *solb mayor*, permaneciendo en este punto durante ocho negras.

Compases 5 y 6



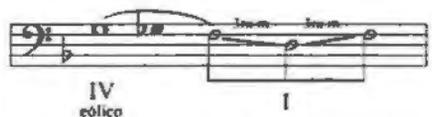
Compases 20 - 24



Llega al *reb* con un intervalo de 3ra. menor, y luego asciende cromáticamente hasta el mismo punto.

{6} vuelve a la propuesta plagal en *re menor* con un IV eólico, pero ahora desciende por semitonos hasta el III y luego baja una 3ra. menor hasta el I de *re menor* y regresa al mismo bajo (*fa*).

Compases 26 a 28



Comparemos {5} y {6}. Excepto la diferencia inicial, tono en {5} y semitono en {6}, el movimiento del bajo tiene la misma intervállica.

Hay un desplazamiento cuyo resultado es la presencia de la dominante de *solb mayor (reb)* en {5} y de la tónica de *re menor* en {6}, llegando en ambos casos por un intervalo de 3ra. menor.

La recurrencia a este III grado menor está utilizada como punto de inflexión para alcanzar decididamente la dominante de *solb mayor*.

Compás 28

Compases 32 - 33

{7} en la última presentación de "x" (compases 32 y 33) vemos en el bajo dos notas claves para nuestro análisis: el *do#* y el *sol* separados por un tritono.

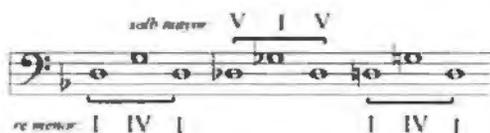
¿Por qué digo que son notas claves? Porque el *do# (reb)* es la dominante de *solb* y el *sol* es la subdominante de *re*.

Veamos en esta síntesis cómo se relacionan las dos tonalidades:

Para *re menor* la relación plagal IV - I fue protagónica. Partió de un IV cuatro veces.

Para *solb mayor* la relación dominante - tónica se fue preparando de a poco. Primero apareció la dominante *reb* en fundamental, no le encontrábamos su funcionalidad más allá del paralelismo, pero la segunda vez esa dominante se planta con firmeza aunque sin descarga. Recién en su tercera aparición estabiliza el *solb mayor*.

Sintetizando nuevamente vemos ahora más claro cómo se definieron las dos tonalidades. Se definieron por medio de sus cadencias, plagal para *re menor* y auténtica para *sollá mayor*.



Melodía

Hasta ahora vimos qué pasaba en los planos medio e inferior, veamos qué pasa con el plano superior, la melodía.

Compases 2 - 4



Compases 5 - 7



Estas dos melodías tienen como techo el *mi* y cuatro sonidos comunes. Como vemos la segunda melodía está trabajada a partir de la primera.

En el ascenso, el ámbito de tritono con la interpolación de un semitono (*si-do*), se desplaza y crece a una 5ta. justa. En el descenso dos 2das. son reemplazadas por 3ras., se omite el salto de 4ta. justa ascendente, con lo cual es más pronunciado el descenso y coincide con la 3ra. descendente final.

III. La melodía, en su única presentación en el registro grave, tiene un movimiento ondulado abarcando el pentacordio *lab-mib*.

Compases 11 - 13



Observemos las figuras señaladas con el corchete: 3ra. + 2da. + 2da. descendentes y luego su inversión.

Estas figuras son versiones de:

Compás 3



IV. La melodía vuelve al registro agudo y presenta tres rasgos descendentes. El primero es solo una 3ra. mayor, el segundo marca claramente una 5ra. aumentada emparentada con la gama por tonos de los compases 14 -15.

Compases 17 - 18



Compases 2 - 4



Comparando el compás 17 con el compás 2, vemos que la 3ra. mayor descendente es la inversión de la 3ra. mayor ascendente alcanzada por dos tonos. La figura descendente tiene cuatro notas en lugar de cinco, y el ámbito se modifica por efecto de la síncopa.

Compás 19



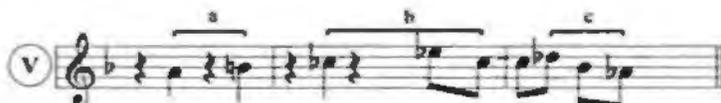
Compases 3 - 4



Finalmente el tercer rasgo descendente resulta ser una contracción de los compases 3 - 4.

V. La melodía que comienza en el compás 20 está relacionada con el ejemplo II

Compases 20 - 22



Compases 5 - 7



Observemos los desplazamientos que Debussy realiza para acomodar la melodía original, en *re menor*, orientándola hacia *solb mayor*. El primer tramo (a) es igual, está en *re dórico*. El segundo tramo (b) se desplaza hacia abajo un semitono y alcanza la dominante insinuada en los compases 8 - 11, ahora más imperiosa, de *solb mayor*. Esta dominante se sigue afianzando con el tercer tramo (c) que está un semitono arriba respecto del original.

VI La melodía que comienza en el compás 21 se reitera a partir del compás 28 confirmando *solb mayor*, alcanzando en los compases 23 y 30 sus respectivos climax.

Compases 21 - 24



Compases 28 - 31



La segunda sección de esta melodía comienza una 3ra. más alta.

En la segunda presentación el cuarto segmento es ambivalente, es todavía de *solb* (*reb - sib*) pero también pertenece a *re menor* (*do# - sib*), pero el último segmento es decididamente de *re menor*.

Composas 23 - 25 (1ra vez)



Composas 30 - 32 (2da vez)



Con la definición de *solb mayor* desaparece el ostinato (la célula "x"), y a partir del compás 29 hay un cambio significativo de textura. Solo tenemos dos voces, la inferior reforzada con paralelismos de tríadas en primera inversión, excepto dos que están en estado fundamental.

Composas 29 - 31. Voz inferior.



Las dos líneas melódicas están trabajadas contrapuntísticamente con juegos de imitación.



La línea que comienza en el compás 28 se imita por inversión en el compás 29 con modificación rítmica.

En el compás 30 la imitación es directa por aumentación.



A partir de este compás se inicia un movimiento decisivo donde la marcha opuesta de ambas líneas alcanza, por un lado el *reb* agudo (enarmonía del *dot#*) que se desliza al *re becuadro* para retomar el *osinato*, y por otro lado la línea superior, a partir del *climax*, desciende hasta alcanzar la subdominante de *re menor*.

En el pentagrama intermedio resumo una línea resultante en el nivel agudo que conduce y define a *re menor*.

Compases 30 - 32

The image shows a musical score for three staves, labeled 'Compases 30 - 32'. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a downward-sloping arrow labeled 'climax'. The middle staff is in treble clef and contains a single line of notes with a downward-sloping arrow labeled 'nivel agudo resultante (en re menor)'. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with an upward-sloping arrow labeled 'osinato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

El planteo de este análisis es uno entre otros posibles. Creo que es útil para los estudiantes que quieren comenzar a entender qué pasa con el lenguaje de Debussy, con sus acordes, sus melodías y sus modulaciones. Se puede abordar también desde otros puntos de vista. Este es el que elegí hoy.

Sonata para piano 1997

Homenaje a Alberto Ginastera

Alberto Devoto

Escrita en forma libre y contenida en tres movimientos de carácter contrastantes (uno lento entre dos rápidos), esta obra toma algunas maneras, tanto en el tratamiento melódico, armónico como rítmico, frecuentemente utilizadas por el maestro Alberto Ginastera, que constituyen características propias del estilo de este compositor a quien está dedicada la Sonata I, de Alberto Devoto.

El primer movimiento se inicia con una breve exposición, Andante, que hace de introducción al allegro siguiente trabajado en base a un motivo melódico que continuamente alterna con uno rítmico donde se mezclan los valores comunes con los irregulares para concluir con una corta reexposición, trabajada como una variación del tema del Andante introductorio.

El segundo movimiento, Lento y muy libre, está elaborado en su recatada dimensión sobre el tema de la conocida y famosa Canción del árbol del olvido, aquí tratado de una manera más próxima a las últimas propuestas del maestro Ginastera que a las propias de la época de creación de esa bella obra para canto y piano.

Por último, el tercer movimiento, Allegro bárbaro, despliega un particular pianismo de ribetes que no dejan de lado los aspectos virtuosos de la interpretación, con características casi de "toccata", con fuertes impulsos rítmicos que tratan de buscar la brillantez del final de la partitura que corona con una coda "Presto possibile".

Sonata N° 1
Para piano
(1997)
homenaje
a
Alberto Ginastera

- I -

Andante

Piano

mp *p* *pp*

Allegro

p *mp* *Poco accel.....*

Loco

P Sub.

First system of musical notation. The treble staff begins with a series of chords and a melodic line. The bass staff features a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *Cresc.* and *mf*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass staff.

Second system of musical notation. The treble staff continues the melodic line with a slur. The bass staff has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. A dynamic marking of *M.I.* is present. A *mf* marking is also present. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *Dim.*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. Dynamic markings include *mp* and *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bass staff.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a long slur over the first two measures. The left hand (bass clef) plays a complex rhythmic pattern with triplets and slurs.

Second system of a musical score. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand features a dense texture with triplets and slurs. Dynamics markings include *mf* and *mp*.

Third system of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a complex rhythmic pattern. Dynamics markings include *mp*, *mf Poco agitato e cresc.*, and *mf*.

Fourth system of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. Dynamics markings include *mp*.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with triplets and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *Poco Rall.* and *P*.

Second system of musical notation. The right hand has a more active melodic line with triplets. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Performance markings include *f*, *mp*, and *pp*.

Third system of musical notation. The right hand features chords and melodic fragments. The left hand has a consistent eighth-note accompaniment. Performance markings include *mf*, *p*, *Cresc.*, and *f*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a large slur. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *f*.

First system of a musical score, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a melodic line in the treble clef and a more rhythmic accompaniment in the bass clef. There are various note values, including eighth and sixteenth notes, and some rests. A slur is present over a group of notes in the treble clef.

Second system of the musical score. It continues the two-staff format. The treble clef staff has a dynamic marking of *Dim.* (diminuendo) followed by *p* (piano). The bass clef staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). There are slurs and accents over the notes.

Third system of the musical score. The treble clef staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The bass clef staff has a dynamic marking of *Sempre p* (sempre piano). The bass clef staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, some marked with a '5' (quintuplet).

Fourth system of the musical score. The treble clef staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The bass clef staff continues the complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, some marked with a '5' (quintuplet).

First system of a musical score for piano. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a slur over the first four notes. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes the instruction *Rall e dim.* and the dynamic marking *pp*. Fingerings of 5 are indicated under several notes in both hands.

Second system of a musical score for piano. The right hand (treble clef) begins with the tempo marking *Lento* and the dynamic *PPP*. It features a slur over the first four notes. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics *PPPP* and *ff*. The system concludes with the tempo marking *Presto Possibile* and a dynamic *pp*. A fermata is placed over a note in the right hand, and a diagonal line is drawn across the bottom of the left hand staff.

- II -

Lento y muy Libre

Piano

Sonoro

Etéreo

pp

p

LV.

Leggero

Leggero

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two notes and a dynamic marking of *Leggero*. The lower staff is in a bass clef and contains a bass line with a slur over the first two notes and a dynamic marking of *L.V.*.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two notes. The lower staff is in a bass clef and contains a bass line with a slur over the first two notes.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two notes and a dynamic marking of *C*. The lower staff is in a bass clef and contains a bass line with a slur over the first two notes and a dynamic marking of *L.V.*.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in a treble clef and contains a melodic line with a slur over the first two notes. The lower staff is in a bass clef and contains a bass line with a slur over the first two notes.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation is as follows:

- System 1:** Features a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a long, sustained note with a fermata. The lower staff contains a series of chords, each marked with a fermata.
- System 2:** The upper staff continues with a long, sustained note and a fermata. The lower staff contains a melodic line with several notes, each marked with a fermata.
- System 3:** The upper staff contains a long, sustained note with a fermata. The lower staff contains a melodic line with several notes, each marked with a fermata. A dynamic marking of *P* (piano) is present in the lower staff.
- System 4:** The upper staff contains a long, sustained note with a fermata. The lower staff contains a long, sustained note with a fermata. A dynamic marking of *PPP* (pianissimo) is present in the lower staff.

- III -

Allegro bárbaro

Piano

s *M.I.*

L.V.

ff *Sonoro* *mp*

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern in the bass line with slurs and accents. The second system features a melodic line in the treble clef starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a section with mezzo-piano (*mp*) dynamics and fingerings (4, 5, 6, 5, 4, 3, 2, 1). The third system is marked *Loco* and includes dynamics *mf* and *f*, with slurs and accents. The fourth system concludes with the instruction *Sempref* (Sempre) and includes the text "Gliss. Mano Derecha" (Glissando Right Hand) and "M.I." (Musica e Investigación) with a signature.

The image displays four systems of musical notation for a piano sonata. Each system consists of two staves joined by a brace on the left. The first system includes the instruction "Glas. Mano Derecha" (Glass, Right Hand) and features a dynamic marking of *f* (forte) with a hairpin crescendo. The second system shows a dynamic marking of *p* (piano) with a hairpin decrescendo. The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system is marked "Marcato e sonoro" (marked and sonorous) and includes a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) with a hairpin crescendo. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

First system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first measure is marked *p Calmandosi*. The second measure is marked *pp*. The third measure is also marked *pp*. There are slurs over the notes in the treble staff and the bass staff.

Second system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first measure is marked *Líbero e Lento* and *Sensa rigore*. The second measure is marked *p* and includes the instruction *Gliss. Mano Derecha*. The third measure is marked *Vuota a piacere*. There is a slur over the notes in the bass staff, with *L.V.* written below it. An 8va sign is placed above the treble staff in the second measure, with a line connecting it to the bass staff.

Third system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first measure is marked *Presto Possibile* and *f*. The second measure is marked *M.I.*. The third measure is marked *ff*. There are slurs over the notes in both staves.

Fourth system of a musical score. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first measure is marked *ff*. There are slurs over the notes in both staves.

Mantram V

Eduardo Tejeda

El Mantram es un versículo de los Vedas indios (2000 AC). Es una fórmula de palabras o sílabas, dispuestas rítmicamente, de manera que al emitir las generan determinadas vibraciones (energía).

Tejeda compuso entre 1982 y 1985 los Mantram I, III y V para guitarra. Si bien entre ellos hay una unidad que los rige, cada uno de ellos son diferentes.

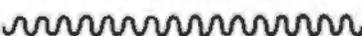
El compositor recurre a la técnica del "Serialismo integral" no riguroso, vertido su discurso en secuencias sucesivas, muchas de ellas muy articuladas, donde predominan los ritmos irregulares y una armonía en general disonante, tratando de lograr recursos tímbricos muy ricos, algunos de ellos inéditos o muy poco conocidos.

El comportamiento del repertorio es muy variado, alejándose de la melodía tradicional. El proceso formal busca el equilibrio de los diferentes parámetros evolutivamente, jerarquizando los modos de ataque, los tipos de acción y la discontinuidad.

A través de las transiciones entre cada secuencia, logra una unidad morfológica y coherente.

Mantram III

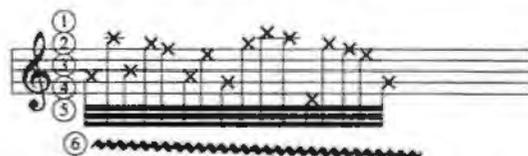
Guitarra Indicaciones

1º)  Vibrato

2º) *Pizz. (B)* Pizz. a lo Bartok

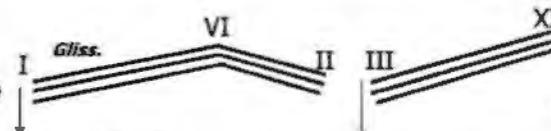
3º)  Trémolo lento, luego Acc.

4º)  M.I. sola, digitando con fuerza y Máx. Velocidad Posible Ad Libitum en Zona Indicada.

5º)  Con M.I. Igual que en 4º. Con las uñas de dedos Pulgar e Índice de la M.D., glissandi raspando la cuerda 6.

6º)  Arpegiado detrás de la cejuela, M.D. ritmo indicado.

7º) *Tambora*  Golpeando las cuerdas con el reverso del Pulgar cerca del Ponticello.

8º)  Gliss. con objeto de metal de superficie plana (M.I.) y con M.D. pulsar las cuerdas cuando hay una flecha ↓ atacando la posición indicada.

9º)  Con ritmo Indicado hacer vibrar la 6ª cuerda, acercando levemente la sup. de la uña del dedo pulgar.

- 10º)  Prolongación o pausa corta
 Prolongación o pausa mediana
 Prolongación o pausa larga

Mantram III

para guitarra

Guitarra

Andante $\text{♩} = 60$

p *p* *mf* *p* *mp*

p *mf* *p* *pp* *mp* *mf* *f*

pp *mf* *f* *p* *mf* *fff* *f* *f* *mf*

XIII XIX
f *mf* *p* *mp* *p* *mf*

p *mf* *f* *p* *pp*

XVI XIX

Ritard.....

Guitarra

The musical score consists of several staves of music for guitar. The first staff begins with a *P* (piano) dynamic, followed by *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). It includes a *Ritard.* (ritardando) section and features techniques such as glissandos and triplets. The second staff starts with *ff* and includes a *Gliss.* (glissando) section, followed by *f* and *mf* dynamics. The third staff shows a transition from *p* to *ff* and back to *p*. The fourth staff includes a *Tast.* (tastatura) section with *f* dynamics and a *Pizz.* (pizzicato) section with *mf* dynamics. The fifth staff features a *Pizz.* section with *p* and *mf* dynamics, and includes fret numbers IX and XII. The sixth staff starts with *f* and includes *Gliss.* sections with *mf* and *ff* dynamics.

Ritard.....

Gliss.

ff *f* *mf* *p* *f* *p*

p *ff* *p* *mf*

Tast. *f* *Pizz.* *mf*

Pizz. *p* *mf* *P* *PP* *P* *mf* *f* *Gliss.*

f *mf* *f* *mf* *ff* *Gliss.*

The musical score is arranged in six systems, each on a single staff. The first system is labeled 'Guitarra' and includes the instruction 'Arm.' above the staff. It features a melodic line with dynamic markings *p*, *mp*, *pp*, *p*, and *mf*. The second system includes the instruction 'Tast.' above the staff and dynamic markings *pp*, *mp*, *f*, *p*, *mf*, and *p*. The third system is a rhythmic accompaniment consisting of eighth-note patterns, with dynamic markings *mf*, *ff*, *mf*, *ff*, *mf*, and *ff*. The fourth system includes the instruction 'V' above the staff and dynamic markings *pp*, *mf*, *p*, and *mf*. The fifth system includes the instruction 'Tast.' above the staff and dynamic markings *pp*, *p*, *mf*, and *p*. The sixth system includes the instruction 'Gloss' above the staff and dynamic markings *f*, *ff*, *mf*, *f*, *f*, and *p*. The score contains various musical notations such as triplets, slurs, and accents.

Mano Izquierda Solo
II - VI

Guitarra

Section 1: *ff* (measures 1-4), *f* (measures 5-8)

Section 2: *Tast.* *f* (measures 9-12), *mf* (measures 13-16), *f* (measures 17-20), *p* (measure 21), *pp* (measure 22), *ppp* (measure 23)

Section 3: *Spont.* *fff* (measures 24-27), *p* (measures 28-31), *mf* (measures 32-35), *ff* (measures 36-39), *p* (measures 40-43)

Section 4: *Gliss. con uñas* *f* (measures 44-47), *Tast. Pizz (B)* *mf* (measures 48-51), *Arm.* (measures 52-55)

Section 5: *Arm.* *p* (measures 56-60), *M.I. sola* *mf* (measures 61-65)

Section 6: *Due Mano* *mf* (measures 66-70), *f* (measures 71-75)

Section 7: *M.I. sola* *Dur. 7"* (measures 76-80)

Section 8: *M.D. Gliss* *f* (measures 81-85), *mf* (measures 86-90), *f* (measures 91-95)

Guitarra

mf *mf* *mf* *ff* *mf*

ff *f*

ff *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Gilsx. *p* *pp* *mf*

Allegro Vivace $\text{♩} = 120$

mf *p* *pp*

Andante $\text{♩} = 60$

mf *pp*

Normal *p* *mp* *pp* *p* *pp*

Gilsx. con objeto de Metal *f* *p*

V I III II X IV

Dur. 10 "

Tamboru

S.T.

XII VII

The musical score consists of six staves of guitar notation:

- Staff 1:** Labeled "Guitarra". It features a melodic line with dynamic markings *pp*, *mf*, *f*, and *mp*. Fingering numbers V, XII, XV, X, and XVII are indicated above the staff.
- Staff 2:** Continues the melodic line with dynamics *mp*, *ff*, *p*, and *fff*. Fingering numbers XVII, XII, XVI, XIII, and XIX are shown.
- Staff 3:** Includes a *Tast* (taste) marking and a *Gloss* marking. Dynamics range from *mf* to *ff*. It features a triplet of eighth notes and a *Pizz (B)* (pizzicato) marking.
- Staff 4:** Shows a sequence of chords and melodic fragments with dynamics *ff*, *mf*, *f*, *p*, and *mf*. It includes a triplet of eighth notes and a *Tast* marking.
- Staff 5:** Contains four chords with dynamics *f*, *mf*, *mf*, and *ff*.
- Staff 6:** Labeled "Máxima Velocidad Posible" (Maximum Possible Velocity). It features four sixteenth-note runs with dynamics *mf* and *f*. Each run is marked with the number "12".

Guitarra

p *mf* *f*

Tast.

f *p* *fff* *mp* *mf*

Gliss.

Tast.

ff *p* *p* *pp* *p*

XII VII

mp *p* *mp* *f* *p*

5 6

Gliss.

pp *mf* *p* *p* *mf*

S.P.

mf *p* *mf*

The image displays a musical score for guitar, consisting of three staves. The first staff is labeled "Guitarra" and includes a "Glass" instruction with a wavy line above the notes. The second staff features a long slur over the notes. The third staff includes the instruction "Sep. uds." above the notes. The score is marked with various dynamics: *f*, *ff*, *p*, *mf*, and *fff*. The piece is in 4/4 time and ends with a 4/4 time signature.

Pathfinder

Marta Lambertini

♩ = 60

Violin

Viola

Violoncello

The musical score is written for Violin, Viola, and Violoncello. It begins with a tempo marking of ♩ = 60. The Violin and Viola parts start with a forte (*f*) dynamic. The Violoncello part begins with a piano (*p*) dynamic. The score is divided into two systems. The first system shows the Violin and Viola playing a melodic line with a forte (*f*) dynamic, while the Violoncello provides a harmonic accompaniment. The second system shows the Violin and Viola parts with dynamic markings of *ff*, *pp*, *p*, and *mp*. The Violoncello part continues with a *pp* dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some passages marked with slurs and accents.

First system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef and contain a continuous sixteenth-note melody. The bottom staff is in bass clef and is mostly empty. Dynamic markings *mf*, *f*, and *ff* are placed below the first two staves. A measure number '7' is written at the beginning of the third staff.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef. The top staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking *f*. The middle staff has a melodic line with a dynamic marking *p* and a crescendo leading to a dynamic marking *f*. The bottom staff is in bass clef and contains a bass line with a dynamic marking *pp*. Measure numbers '10' and '10' are written at the beginning of the first and second staves respectively.

1.60

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef. The top staff has a melodic line with a triplet of sixteenth notes and a dynamic marking *ffpp*. The middle staff has a melodic line with a triplet of sixteenth notes and a dynamic marking *ffpp*. The bottom staff is in bass clef and is mostly empty. Measure numbers '13' and '13' are written at the beginning of the first and second staves respectively.

16 *p.* \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat

19 \flat \flat *p.* \sharp \sharp \sharp \sharp \sharp \sharp

18 *p.* \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat

19 \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat \flat

22 \sharp \sharp \sharp \sharp \sharp \sharp \sharp \sharp \flat \flat \flat

22 \flat \flat

21 \flat \flat

The image displays three systems of musical notation, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The first system starts at measure 25. The top staff contains a melodic line with notes and rests. The middle staff features a more complex rhythmic pattern with many beamed notes. The bottom staff provides harmonic support with chords and rests, marked with *pp*. The second system begins at measure 28. The top staff includes the instruction *gliss il tremolo* and features a glissando with tremolo markings, ending with a *ppp* dynamic. The middle staff has a few notes and rests, ending with a *p* dynamic. The bottom staff is mostly empty with rests. The third system starts at measure 31. The top staff has a melodic line with *mf* and *p* dynamics. The middle staff has a melodic line with *p* dynamics. The bottom staff is mostly empty with rests.

34

34

34

pp

Detailed description: This system contains measures 34, 35, and 36. The top staff (treble clef) has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The middle staff (alto clef) has a similar melodic line. The bottom staff (bass clef) has a bass line starting with a whole note chord of G2, B1, and D2, followed by a half note chord of G2, B1, and D2, and then a half note chord of G2, B1, and D2. A *pp* dynamic marking is placed below the first bass note.

37

37

37

p

pp

Detailed description: This system contains measures 37, 38, and 39. The top staff (treble clef) has a melodic line starting with a whole note G4, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The middle staff (alto clef) has a similar melodic line. The bottom staff (bass clef) has a bass line starting with a whole note chord of G2, B1, and D2, followed by a half note chord of G2, B1, and D2, and then a half note chord of G2, B1, and D2. A *p* dynamic marking is placed below the first bass note, and a *pp* dynamic marking is placed below the first bass note of measure 37.

40

40

40

pp

Detailed description: This system contains measures 40, 41, and 42. The top staff (treble clef) has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The middle staff (alto clef) has a similar melodic line. The bottom staff (bass clef) has a bass line starting with a whole note chord of G2, B1, and D2, followed by a half note chord of G2, B1, and D2, and then a half note chord of G2, B1, and D2. A *pp* dynamic marking is placed below the first bass note.

43

43

43

Musical score for measures 43-45. The first system consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. All staves begin with a treble clef. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the middle and bottom staves. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the top staff at the end of the system.

46

46

46

Musical score for measures 46-48. The first system consists of three staves, all in treble clef. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the middle and bottom staves. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the top staff at the end of the system.

49

49

49

Musical score for measures 49-51. The first system consists of three staves, all in treble clef. The music features a melodic line in the top staff and a bass line in the middle and bottom staves. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the top staff at the end of the system.

52

52

52

pp f pp

pp f pp

pp f pp

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 52, 53, and 54. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 52 features a piano (*pp*) dynamic. Measure 53 features a forte (*f*) dynamic. Measure 54 features a piano (*pp*) dynamic. The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

55

55

55

f pp

f pp

f pp

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 55, 56, and 57. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 55 features a forte (*f*) dynamic. Measure 56 features a piano (*pp*) dynamic. Measure 57 features a forte (*f*) dynamic. The music includes long notes and rests.

58

58

58

58

f pp f pp

f pp f pp

f pp f pp

p

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 58, 59, and 60. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 58 features a forte (*f*) dynamic. Measure 59 features a piano (*pp*) dynamic. Measure 60 features a piano (*p*) dynamic. The music includes trills and slurs.

Musical score for measures 61-63. The system consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. Measure 61 is marked with a fermata. The Bass staff has a piano (*p*) dynamic marking under measures 62 and 63.

Musical score for measures 64-65. The system consists of three staves. Measures 64 and 65 feature dense sixteenth-note passages in the Treble and Alto staves, with a slur over the entire system. The Bass staff has a piano (*p*) dynamic marking under measure 65. Fingering numbers (6, 5) are indicated below the notes in the Treble and Alto staves.

Musical score for measures 66-67. The system consists of three staves. Measures 66 and 67 feature dense sixteenth-note passages in the Treble and Alto staves, with a slur over the entire system. The Bass staff has a piano (*p*) dynamic marking under measure 67. Fingering numbers (5) are indicated below the notes in the Treble and Alto staves.

66

p *mp*

68

mf *f*

70

ff *p*

73

73

73

73

f *mf* *p*

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 73, 74, and 75. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 73 features a forte (*f*) dynamic in the treble and alto staves, and a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 74 continues with *f* in the upper staves and *p* in the bass. Measure 75 shows a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the upper staves and *p* in the bass.

76

76

76

76

mp *p*

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 76, 77, and 78. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 76 features a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the treble and alto staves, and a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 77 continues with *mp* in the upper staves and *p* in the bass. Measure 78 shows *mp* in the upper staves and *p* in the bass.

79

79

79

79

sord *p*

Detailed description: This system contains three staves of music for measures 79, 80, and 81. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 79 features a *sord* (sordina) marking in the treble and alto staves, and a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 80 continues with *sord* in the upper staves and *p* in the bass. Measure 81 shows *sord* in the upper staves and *p* in the bass.

82



82



82



86



86



86



89



89



89



Musical notation for measures 91-92. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 91 features a treble staff with a melodic line of eighth notes, a middle staff with a bass line of eighth notes, and a bass staff with chords. Measure 92 continues the melodic and bass lines. Fingerings are indicated with numbers 1-5 above notes and 3 below notes in the bass staff.

Musical notation for measures 93-94. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 93 features a treble staff with a melodic line of eighth notes, a middle staff with a bass line of eighth notes, and a bass staff with chords. Measure 94 features a treble staff with a melodic line of eighth notes, a middle staff with a bass line of eighth notes, and a bass staff with chords. Fingerings are indicated with numbers 5, 6, and 7 above notes. The instruction *gliss il tremolo* is written above the middle staff and below the bass staff.

Musical notation for measures 95-96. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 95 features a treble staff with a melodic line of eighth notes, a middle staff with a bass line of eighth notes, and a bass staff with chords. Measure 96 features a treble staff with a melodic line of eighth notes, a middle staff with a bass line of eighth notes, and a bass staff with chords. Fingerings are indicated with the number 5 above notes in all three staves.

97

97

97

97

99

99

99

99

102

102

102

102

pp < mp > ppp

pp < mp > ppp

pp < mp > ppp

*La presente edición
fue realizada gráficamente
por LARA Producciones Editoriales
en Buenos Aires durante el mes
de julio de 1998*



PRESIDENCIA DE LA NACIÓN
SECRETARÍA DE CULTURA

INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGÍA "CARLOS VEGA"
Buenos Aires - República Argentina