

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



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

**Año XX - Nº 20 - 2006**



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

**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA  
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**  
Rector: Mons. Dr. Alfredo H. Zecca

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

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
“CARLOS VEGA”**  
Editora: Magíster Diana Fernández Calvo

**Comité de Referato**

Dra. Amalia Suárez Urtubey (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile),  
Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Enrique Cámara (España),  
Lic. Yolanda Velo (Argentina), Dr. John Griffith (Australia), Magister Pablo Kohan  
(Argentina), Dr. Héctor Rubio (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile) y  
Dr. Omar Corrado (Argentina)

**Comité de Reseñas**

Dra. Melanie Plesch

**Comité Editorial**

Lic. Ana María Mondolo, Lic. Silvina Mansilla, Lic. Héctor Goyena,  
Lic. Margarita Swanston

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

Encargada de Canje (2006) Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales  
Claudia De la Vega  
Venta: EDUCA (educa@uca.edu.ar)

Imagen de tapa fotografía de: Anónimo novohispano, s. XVIII, sin título (viñeta de  
un libro de coro) delineado a tinta, Museo Nacional del Virreinato.  
CNCA/INAH, Tepotztlán, Estado de México

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

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

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.  
Registro de propiedad intelectual en trámite  
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires  
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar  
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

## SUMARIO

- 9 *Prólogo. Noticias de la Revista 20*
- 11 *Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la independencia*  
EVGUENIA ROUBINA
- 49 *Paul Groussac en la crítica musical argentina (Acusación y defensa)*  
POLA SUÁREZ URTUBEY
- 71 *El canto de órgano en las casas y aldeas jesuíticas brasileñas en los siglos XVI y XVII*  
PAULO CASTAGNA
- 97 *Carta de Misiones: Sobre la música jesuítico-guaraní en 1651 y su investigación actual*  
BERNARDO ILLARI
- 115 Sección Escritos del pasado:  
*Carta de Lauro Ayestarán*  
*Carta de Carlos Vega*
- 119 Sección Reseñas:  
*Esteban Buch, Beethoven's Ninth: A Political History*  
LEONARDO WAISMAN

- 123 *Revista Ficta. Música Antigua, Jorge V. González (ed.)*  
LISA DI CIONE
- 126 *Ismael Russo y Héctor García Martínez. Diccionario del quehacer folklórico argentino.*  
EMILIO PORTORRICO
- 129 Sección: Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV  
*Cancionero infantil inédito de Carlos Vega:*  
*Método de lecto-escritura musical (Vol. I)*  
*Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes bibliohemerográficas*  
DIANA FERNÁNDEZ CALVO
- 175 Sección: Compositores argentinos de todos los tiempos  
*Breve acercamiento a la obra de Nora Ponte*  
  
*Nora Ponte’s Mirrors*  
MARIO MUSCIO
- 193 Investigaciones y proyecto del IIMCV  
Sección: Grabaciones  
*Felipe Boero*  
ANA MARÍA MONDOLO
- 211 Sección: Investigaciones  
*Antonio Reynoso, José Carrillero y Francisco Payá, precursores del teatro musical popular argentino*  
HÉCTOR LUIS GOYENA
- 231 Convocatoria

## PRÓLOGO

### NOTICIAS DE LA REVISTA 20

---

Como editora de la Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA, me resulta grato poder presentar a la comunidad musicológica un nuevo número de nuestra Revista.

Ha sido decisión de esta dirección habilitar dos nuevas secciones que se suman al material que habitualmente conforma nuestra publicación.

En la primera, denominada Investigaciones y proyectos del IIMCV, a cargo de esta dirección, se presenta el proyecto de grabaciones de fondos documentales del Instituto. En este número acercamos la grabación del ciclo *De la Sierra* para canto piano de Felipe Boero. Esta grabación se completa con un artículo de Ana María Mondolo sobre la obra, su estreno y sus características formales. Agradecemos la desinteresada colaboración brindada para la concreción de este proyecto de Melanie Plesch, de los intérpretes Fernando Di Palma (piano), Adrián Castagnino (tenor) y de las profesoras Zulema Lasala e Irma Urteaga quienes generosamente brindaron su tiempo guiando el proceso interpretativo.

La segunda sección, llamada Compositores argentinos de todos los tiempos, estará a cargo de la Lic. Ana María Mondolo. En ella tendrán lugar noticias de compositores argentinos, que señalen estrenos de obras y conciertos especiales; premios recibidos; lanzamientos de ediciones de partituras y grabaciones; homenajes realizados; participaciones destacadas en congresos y festivales. Presentamos en ella un escrito de la compositora Nora Ponte en el que resume su pensamiento creativo y sus últimas actividades, junto con el análisis de la obra *Mirrors* realizado por Mario Muscio.

Los cuatro artículos centrales de esta publicación pertenecen a investigadores de prestigio internacional. Ellos son:

- 1- *El canto de órgano en las casas y aldeas jesuíticas brasileñas en los siglos XVI y XVII* por Paulo Castagna (Brasil)
- 2- *Los instrumentos de arco en la enseñanza musical catedralicia en el México del primer siglo de la Independencia* por Evguenia Roubina (México)
- 3- *Paul Groussac en la crítica musical argentina (Acusación y defensa)* por Pola Suárez Urtubey (Argentina)
- 4- *Carta de Misiones: Sobre la música jesuítico-guaraní en 1651 y su investigación actual* por Bernardo Illari (EE.UU.)

En la sección Escritos del pasado se publican dos cartas de Carlos Vega y Lauro Ayestarán fechadas en 1944 y en el espacio destinado al Fondo Documental Carlos Vega damos a conocer una publicación inédita de Carlos Vega a través del artículo *Cancionero infantil inédito de Carlos Vega: Método de lecto-escritura musical (Vol. I). Reconstrucción a partir del boceto del autor y de fuentes bibliohemerográficas*, de Diana Fernández Calvo.

Las Reseñas presentadas en este número son:

- Buch, Esteban, *Beethoven's Ninth: A Political History*, trad. al inglés de Richard Miller. Chicago, University of Chicago Press, 2003. Por Leonardo Waisman.
- *Revista Ficta. Música Antigua*, Jorge V. González (ed.), N° VII, agosto de 2005, Buenos Aires. Por Lisa Di Cione.
- Russo, Ismael y Héctor García Martínez, *Diccionario del quehacer folklórico argentino*, Buenos Aires, Librería El Foro, 2005. Por Emilio Portorrico.

En el espacio destinado al Programa de estímulo a la investigación de la UCA, publicamos el trabajo leído por Héctor Goyena: *Antonio Reynoso, José Carrillero y Francisco Payá, precursores del teatro popular argentino*, presentado en el VII Congreso IASPM-AL (Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular). La Habana, Cuba (19 al 24 de junio de 2006).

Agradecemos la valiosa colaboración brindada en este número por la Dra. Melanie Plesch (Comité de Reseñas), los miembros investigadores Silvina Luz Mansilla, Ana María Mondolo, Héctor Goyena y Margarita Swanston (Comité editorial), el profesor Coriún Aharonián, los herederos del musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán y los miembros auxiliares del Instituto: Luis Dartayet, Nicolás Lagalaye, Julián Mosca, Santiago Giacosa, Javier de Santibáñes, María Belén Martínez y Pablo Franco.

DIANA FERNÁNDEZ CALVO  
Directora



## LOS INSTRUMENTOS DE ARCO EN LA ENSEÑANZA MUSICAL CATEDRALICIA EN EL MÉXICO DEL PRIMER SIGLO DE LA INDEPENDENCIA\*

**DRA. EVGUENIA ROUBINA**

---

Entre las lagunas que actualmente se advierten en el estudio de la historia de la música en México, una de las más extensas corresponde a los fenómenos y procesos que se pusieron de manifiesto en el arte musical del país durante el primer siglo de su Independencia. En este campo, hasta ahora no explorado a satisfacción,<sup>1</sup> las cuestiones concernientes a las prácticas de ejecución e instrucción musical que han tenido lugar en el ámbito catedralicio se ubican en una zona en la que el desconocimiento desciende a profundidades abismales. Y cómo no habrían de hacerlo si a la fecha nunca han sido objeto de una rigurosa investigación y las ideas formadas

\* Para la realización del proyecto de investigación en torno a los instrumentos de arco en el México del siglo XIX se recibió el apoyo económico del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, en el año 2001.

1. Las obras publicadas en la primera mitad del siglo XX por los autores como R. M. Campos, M. Galindo y O. Mayer-Serra (véanse Rubén M. Campos, *El folklore y la música mexicana: investigación acerca de la cultura musical en México (1525-1925)*, México: SEP, 1928; Miguel Galindo, *Historia de la música mexicana: desde sus orígenes hasta la creación del himno nacional*, Colima, Méx.: "E Dragón", 1933; Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música en México: desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1941), pese al significado imperecedero que les otorga su carácter inaugural, no están libres de algunas conclusiones hechas a la ligera y juicios arbitrarios. A su vez, la publicación más reciente dedicada a la música en México en el siglo XIX y que prácticamente agota la relación de la bibliografía especializada en ese campo, descubre serias limitaciones en su alcance, ya que prescinde de las fuentes documentales primarias y, salvo un reducido índice de periódicos consultados, se sirve del "material recabado [...] en las obras de Luis Reyes de la Maza", todas ellas enfocadas al teatro mexicano de la época (véase Gloria Carmona, *La música en México, I. Historia, 3. Periodo de la Independencia a la revolución (1810 a 1910)*, México: UNAM, 1984, pp. 7, 198-199).

en torno suyo oscilan en un margen de aproximación entre la sugerencia de que en el México decimonónico la música “erudita” tenía en la Iglesia “su más seguro refugio y su más constante amparo”<sup>2</sup> y la aseveración de que la Independencia puso fin a la existencia de la capilla catedralicia como institución.<sup>3</sup>

Un proyecto de investigación dedicada a los instrumentos de arco en el México del primer siglo de la Independencia y desarrollada por esta autora con los auspicios del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) permitió dar los primeros pasos para salvar tan lamentable situación. El generoso apoyo del Fonca hizo posible realizar pesquisas en los fondos documentales, musicales y hemerográficos de la República, aun en regiones tan apartadas de la capital –y de la atención de los especialistas en el ramo– como Chiapas, Zacatecas y Durango, mientras que las credenciales de esta institución permitieron abrir las puertas de algunos archivos eclesiásticos que, como el de la Basílica de Guadalupe o de la catedral de Morelia, por varias décadas permanecieron inaccesibles para los estudiosos.

No obstante enfocada al estudio de una importante etapa de la historia de los instrumentos de arco en México, la investigación que se nutrió de fuentes primarias, fidedignas y, en su mayoría, inéditas, contribuyó a la construcción de un nuevo conocimiento sobre la instrucción musical impartida por la Iglesia mexicana en el siglo XIX y permitió observar en su haber la dialéctica de lo viejo –las tradiciones virreinales– y lo nuevo –las condiciones socio-culturales del México independiente–.

En 1887, el *Diario de Jalisco* hizo notar a este respecto que las formas de enseñanza “que de España recibiera su colonia [...], la sociedad colonial aceptó por luengos siglos”, volviéndose esto la causa por la cual esas formas, como también las predilecciones por ciertas carreras y oficios, difícilmente podían ser erradicadas en corto tiempo.<sup>4</sup> Lejos de anunciar sus intenciones de involucrarse directamente con la problemática específica de la enseñanza de la música, el autor anónimo del editorial citado, al poner en el filo de la polémica el lento y difícil desarraigo del enfoque heredado por la tradición virreinal a la educación pública del México independiente –“la honrosa distinción” que se otorgaba a las carreras de “la Iglesia y la Milicia”–,<sup>5</sup> apuntó con su pluma al fenómeno de la supervivencia que en el siglo XIX demostraron las formas de instrucción musical que se practicaban en la Nueva

2. Miguel Galindo, *Nociones de historia de la música mexicana*, Colima: Tipografía El Dragón, 1933, pp. 386 y 388.

3. Mark Brill, *Los maestros de capilla de la Catedral de Antequera*, en Jesús Lizama y Daniela Traffano (coords.), *Cuadernos de Historia Eclesiástica*, núm.2, Oaxaca: Foesca, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca, 1998, p. 40.

4. *Diario de Jalisco*, año I, núm. 101, Guadalajara, 1 de octubre de 1887, p. 2.

5. *Ibid.*

España, sobre todo aquellas que se habían desarrollado bajo el auspicio del poder eclesiástico: en el convento y en el colegio de la catedral.

La pérdida total o parcial de algunos acervos documentales, así como las restricciones de acceso a los fondos históricos de los conventos que actualmente permanecen en funciones y de los que se extinguieron heredando sus legados documentales a los archivos diocesanos, obstruyen la creación de un cabal registro de los conventos que en el siglo XIX dieron a la enseñanza de los cordófonos de arco un lugar y una importancia similares a los que se le concedían en la época virreinal.<sup>6</sup> Sin embargo, entre las referencias correspondientes a este periodo que en esta investigación se han podido recabar, se cuenta con testimonios que, sin ofrecer detalles de las prácticas de ejecución para los cuales deberían haberse llamado estos instrumentos o los pormenores del proceso de enseñanza en los que éstos podían haber sido empleados, hacen palmaria su presencia en el quehacer musical de las religiosas de varios conventos.

Así, uno de los libros de “Cuentas de cargo y data [...] de la Sta. Escuela de S.S. Mugerres” en Jalapa, ofreciendo la relación de cantidades erogadas entre 1824 y 1829, hace referencia a los

157 p.s gastados/ 100 en comprar un clave y lo restante en pagar á Carmona y á Pascual por la enseñanza de dos que estan aprendiendo, composturas de instrumentos, cuerdas, etc./ 115 p.s 3 r. gastados,/ 40 en templar el organo, 3 en comprar un biolin, 6 por una flauta, reponer los instrumentos y pagar músicos.<sup>7</sup>

Aunque no de manera tan explícita como el documento citado, a favor de la presencia de los instrumentos de arco en las actividades musicales de las “religiosas profesas” de varios conventos de la Ciudad de México se expresa un escrito del “ciudadano Eduardo M.a Campuzano” quien, al solicitar en 1833 la plaza del violín segundo, vacante en la Catedral Metropolitana, hizo alarde de sus méritos pedagógicos en el “arte de la musica”, señalando que seis de sus discípulas, debido a la destreza que habían adquirido en el mencionado arte, pudieron ingresar y “hoy llenan su deber á Satisfaccion de sus preladas [...] en los conventos de la Concepción, Jesus Maria [,] Regina y Sta Isabel”.<sup>8</sup>

La declaración del violinista Campuzano se suma a otros testimonios documen-

6. La información sobre la enseñanza de los cordófonos de arco en el virreinato se puede consultar en Evguenia Roubina, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999, pp. 161-174.

7. AECJ, “Cuentas de Cargo y data [...] de la Sta. Escuela de S.S. Mugerres”, ff. 2r y 3v, 1824-1829.

8. ACCMM, Correspondencia, caja 26, exp. 2, [septiembre] de 1833.

tales que demuestran que, al menos hasta mediados del primer siglo de la Independencia, no había menguado la importancia que los cordófonos de arco han tenido en la instrucción musical de la mujer mexicana, ni había decrecido, en relación con el último tercio del siglo XVIII, el grado de participación que han tenido en su enseñanza los integrantes de las capillas catedralicias. Entre las pruebas que se podrían ofrecer en respaldo de esta aseveración tiene cabida la “Relacion Jurada de los Meritos que presenta la Capilla de Musica dela S.ta Iglesia Metropolitana de México...”, la cual pone de manifiesto que en las postrimerías de la época virreinal esa capilla ostentaba, entre los compromisos que servían a su decoro, el que habían contraído sus integrantes con

la escoleta de Musica, que dotó, y fundo El Il.o y Ex.mo S.or D.or D.n Juan Antonio de Visaron y Eguiarreta, Dignísimo Arzobispo Metropolitano Nro, y Virrey desta N.a España en el Colegio de Niñas de S.n Miguel de Belem desta Ciudad [...] de donde han salido y salen anualmente Niñas Cantoras y organistas,<sup>9</sup> de donde se proveen los Conventos, no solo de México sino de todo el Reyno. Lo mismo acontece con el R.I Colegio de S.n Ignacio de Vizcaínas, en el qual la enseñanza de Musica esta al cargo delos Músicos de Catedral, los que con la mayor prolijidad y esmero, enseñan alas Pobres Niñas doncellas que aspiran el Estado Religioso, y no tienen Dote para ello”.<sup>10</sup>

La Catedral Metropolitana de México no había renunciado a sus obligaciones con el Colegio de Belén y el de las Vizcaínas, ni aun disuelta ya su capilla de música,<sup>11</sup> pero antes de aquel fatal suceso<sup>12</sup> los músicos del principal templo de la ciudad

9. La relación de las “habilidades” que permitían a las colegialas betlehemitas profesar “a titulo de Musica” señaladas en el escrito citado no está completa, ya que se cuenta con testimonios documentales que demuestran que, al menos en la década de los setenta del siglo XVIII, el ingreso de las educandas de este colegio a un convento pudo deberse también a la pericia que éstas poseían en la ejecución de los cordófonos de arco, en particular, el contrabajo (véase AHCSILV, 13-IV-002, ff. 11v, 12v, 20r y 25v).

10. ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Libro 4, [f. 859], s.a.

11. Las disposiciones del cabildo de la Catedral Metropolitana emitidas a mediados del siglo XIX trataban, en primer instancia, la asignación de las becas a las niñas huérfanas que permitiesen su integración y permanencia como educandas de estos dos colegios (véase ACCMM, AC 83, ff. 68v-71r, 5 de julio de 1850).

12. El primer síntoma de la malsana situación financiera por la que atravesaba la Catedral Metropolitana que anunció una lenta agonía de la capilla y, a la larga, llevó este cuerpo a su desaparición, se presentó en 1815, cuando como uno de “varios puntos de economía” se sugirió la “baxa de sueldos de los empleados” del templo, en particular, de sus ministros músicos (véase ACCMM, AC 67, ff. 295v-296t y 311v, 14 de marzo y 26 de abril de 1815).

capital del México independiente seguían sirviendo al adiestramiento musical de las pupilas de estos dos colegios con igual empeño y “prolijidad”, como lo hacían sus colegas cuando la Metrópoli y su catedral aún pertenecían al “Reyno de Nueva España”.<sup>13</sup> Y si bien en esa época el manejo de los instrumentos de arco ya no se inculcaba a las educandas de las instituciones mencionadas, la reducción de las asignaturas musicales no fue consecuencia de cambios en los objetivos y la organización de estudios que trajo consigo el siglo de la Independencia,<sup>14</sup> ya que, como se señaló aún en 1799, con la instrucción musical que se brindaba a aquellas colegialas de San Miguel de Belén que tenían “vocacion de Religiosas” –y sólo a éstas– no se proponía otro fin que el de permitirles “aprehender á tocar el organo y canto llano”.<sup>15</sup>

Una más de las instituciones educativas del virreinato, el Colegio de Santa Rosa María de Valladolid que, como el Colegio de San Miguel de Belén se dedicó a dotar a la mujer novohispana de conocimientos musicales<sup>16</sup> y, como aquél, ha empleado en sus labores docentes a los integrantes de la capilla catedralicia,<sup>17</sup> ha transitado a la época de la Independencia sin manifestar cambios considerables en la forma y los objetivos de la enseñanza que procuraba a la mujer,<sup>18</sup> logrando mantener ininte-

13. ACCMM, Acuerdos de Cabildo, Libro 4, [f. 859], s.a.

14. El Colegio de San Miguel de Belén a mediados del siglo XIX se trasladó al “Colegio de S. Ignacio de Loyola, conocido con el nombre de Colegio de las Vizcaínas”. La enseñanza musical que en esta institución educativa durante el virreinato se impartía en aras de preparar a las “monjas músicas”, en el México independiente tenía por objetivo el ser parte de la formación de las “amas de casa [...] y madres de familia” (véase AHCSILV, 004-V-002, f. 268r, 1873). El cambio de enfoque conllevó modificaciones en la frecuencia con que las alumnas recibían sus lecciones de música, convirtiendo el ejercicio de música diario en una clase de una hora y media que se impartía tres veces por semana (véase *ibid.*, 013-IV-003, f. 359r, 24 de mayo de 1799; 004-V-002, ff. 172v-173r, 1875).

15. AHCSILV, 013-IV-003, f. 359r, 24 de mayo de 1799.

16. El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid fue fundado en 1743 y la “ciencia musical” que se impartía a sus pupilas no perseguía otros propósitos, además de hacerlas “útiles para las funciones de el Choro y demás que tiene dicho Colegio” y permitir que aquellas “que tuvieran vocación al estado Religioso y no proporción de conseguirlo, por falta de dote, subrogaran por éste dicha sciencia” (*cf.* Miguel Bernal Jiménez, *La música en Valladolid de Michoacán, México*, Morelia: Schola Cantorum, 1962, p. 8).

17. En el último tercio del siglo XVIII a la formación musical de la educandas del Colegio de Santa Rosa ha contribuido, como maestro de órgano, don Cipriano José González de Aragón y don José María del Rivero como su mentor en el “canto y musica”, ambos integrantes de la capilla de la catedral vallisoletana (véase Gloria Carreño, *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1979, p. 133).

18. A pesar de que no hemos podido hallar comprobantes o “vales de las asistencias” de los maestros de música en los años posteriores a 1810, contamos con un documento que

rrumpidas las actividades de su tan afamada escoleta<sup>19</sup> y preservando inalterada o aun acrecentando la parte proporcional de las erogaciones que en esa institución se destinaban a la instrucción musical. De tal suerte que si en los años de 1770 a 1772 la remuneración anual del personal encargado de la instrucción musical de las “niñas rosas”<sup>20</sup> sumaba 140 pesos,<sup>21</sup> en las primeras décadas del siglo XIX el monto erogado por concepto de las “mesadas y asistencias” de los músicos que dirigían la escoleta del colegio vallisoletano ascendía a 144 pesos anuales.<sup>22</sup>

A pesar de que los documentos disponibles para su estudio no detallan las asignaturas musicales en las que en esa época se instruían las educandas del Colegio de las Rosas,<sup>23</sup> el mismo hecho de que durante el periodo señalado fungían como sus maestros dos “cantollanistas” de la catedral de Valladolid: don Ignacio Mariano Cortés, quien a edad propecta se desempeñó también como contrabajo de la capilla,<sup>24</sup> y don

---

comunica los resultados de las elecciones de la “Mtra. de Capilla y Zeladora de Escoleta” del Colegio de Santa Rosa que han tenido lugar en el mes de diciembre de 1815, y señala entre sus deberes el de dar informes sobre la asistencia de los maestros de escoleta y cobrar sus recibos (AHCMo, Gobierno, Colegio de Sta. Rosa, caja 13, leg. 2, s.f., 23 de diciembre de 1815).

19. Noticias sobre el inicio del funcionamiento de la escoleta de música en el Colegio de Santa Rosa de Santa María corresponden al año de 1767. No fue la más antigua ni la más longeva ni la mejor dotada de las instituciones erigidas en la Nueva España en aras de proveer a la mujer de amparo y enseñanza, sin embargo, fue la que, a raíz del descubrimiento de su archivo musical, mayor realce ha recibido en la bibliografía especializada. La cuantía de esta colección de manuscritos —cerca de 300 títulos— y el alto valor artístico de las composiciones que la integraban, ha entusiasmado a algunos estudiosos al grado de calificar de “extraordinaria” e “inusual para su tiempo” la importancia que han tenido las prácticas musicales en la escoleta del colegio que era depositario de este singular acervo (véanse M. Bernal Jiménez, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, siglo XVIII*, Morelia Colonial, Morelia: Sociedad Amigos de la Música, Ediciones Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939, p. 11; Ricardo Miranda, *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*, Morelia: Conservatorio de las Rosas, 1997, p. 22).

20. Algunas de las obras que integran el archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María se refieren a las pupilas de esta institución como “niñas de Sta. Rosa” o, simplemente, “Niñas Rosas” (véase, por ejemplo, AHMCR, núm. 114).

21. G. Carreño, *op. cit.*, p. 117.

22. AHCMo, Gobierno, Colegio de Sta. Rosa, caja 13, leg. 2, ff. 1r, 5r y v, 1807-1808).

23. Gloria Carreño ofrece testimonios documentales de que en la década de los setenta del siglo XVIII “las clases musicales que se impartían eran: órgano, canto llano, nociones generales de música, violín, arpa, piano” (véase G. Carreño, *op. cit.*, p. 132).

24. En 1815 don Mariano Cortés, haciendo gala de “sus antiguos servicios y necesidades que padece”, solicitó en su propiedad “la Plaza de Bajo p.a acompañar a los Violines”, consiguiendo con ello un sensible aumento a su sueldo (véase ACCMo, AC 45, f. 129v, 9 de junio de 1815; Fábrica Espiritual, Libro 7, s. f., 9 de junio de 1815).

Ignacio Ortiz de Zárate,<sup>25</sup> quien, además de compositor, fue reconocido por su dominio como ejecutante e intérprete de violín, viola y violonchelo,<sup>26</sup> no permite descartar la posibilidad de que las discípulas de ambos músicos conocían, al menos, los rudimentos de la ejecución de los cordófonos de arco,<sup>27</sup> si no es que se distinguían por una destreza semejante a la que habían tenido las colegialas de Santa Rosa María en la segunda mitad de la centuria anterior.<sup>28</sup>

Evidencia aún más tangible de que las formas y los métodos propios de la enseñanza musical novohispana permanecieron vigentes en las condiciones socioculturales del México independiente es ofrecida por documentos relacionados con el funcionamiento de los colegios de infantes que no habían desaparecido como institución ni sufrido menoscabo en la relevancia que tuvieron desde sus inicios para la preparación de los músicos de oficio,<sup>29</sup> como tampoco –hasta ya muy avanzada la

25. AHCMo, Gobierno, Colegio de Sta. Rosa, caja 13, leg. 2, ff. 1r, 5r y v, 10v, 11v, 12r y v y 13r, mayo de 1807 a mayo de 1810.

26. En el año 1800, ofreciendo sus servicios a la catedral de Guadalajara, Ignacio Ortiz de Zárate, manifestó su disponibilidad para cumplir con las siguientes obligaciones: la de “enseñar à los Niños Infantes à solfejar y cantar; la de componer salmos de Visperas, Misas y Responsorios de Maytines, y à suplir las faltas de violon, serpenton, violin, viola y timbales” (véase AECG, AC 14, ff. 11v y 112r, 4 de junio de 1788 y 26 de noviembre de 1789, AC 15, f. 123v, 24 de septiembre de 1800).

27. Unos villancicos, hoy incompletos, que forman parte del acervo musical y otrora el repertorio de las colegiadas de Santa Rosa, y cuya partitura pide un conjunto instrumental integrado por “violines y trompas i Baxo” (véase AHMCR, núm. 32), no sólo se suman a las muestras de inspiración de Ignacio Ortiz de Zárate que se preservan en la catedral de Durango, de Zacatecas y la de Guadalajara, también ofrecen testimonio de las “aventajadas habilidades” (cfr. M. Bernal Jiménez, *La música en Valladolid...*, p. 9) en la ejecución de los cordófonos de arco que este maestro había de transmitir a sus discípulas.

28. No obstante advertir Gloria Carreño que “el estudio de música” que se desarrollaba en el colegio vallisoletano nunca pretendió más que dar “una enseñanza rústica que es útil para formar cantoras e intérpretes para cubrir las necesidades” del propio establecimiento (véase G. Carreño, *op. cit.*, pp. 15-16), la posición de Miguel Bernal Jiménez, quien se refiere a esta institución como el “primer conservatorio de América” y a cuyo juicio el arte musical se cultivaba en su escoleta “con seriedad y solicitud” (véase Miguel Bernal Jiménez, *El archivo musical...*, pp. 11-12), es sostenida también por Ricardo Miranda, quien llega a concluir que las educandas del Colegio de Santa Rosa debieron poseer “habilidades y conocimientos técnicos que sobrepasan la categoría de simples rudimentos” (véase R. Miranda, *op. cit.*, p. 22).

29. El colegio catedralicio de la Nueva España y del México independiente hasta la actualidad no ha sido objeto de un estudio especializado, por lo que a la fecha no se han podido esclarecer siquiera las etapas más importantes de su historia: sus inicios como institución educativa, el periodo que se caracterizó por los mayores alcances en la instrucción

segunda mitad del siglo XIX— habían sido igualados en la consecución de este propósito por ninguna otra empresa educativa: de las que fueran subvenidas del peculio de los primeros entusiastas de las vías seculares de la instrucción musical, de las que se inauguraban con los auspicios de las noveles sociedades filarmónicas o de las que operaban sufragadas por el Estado. No obstante que la matrícula de los colegios sostenidos por los cabildos catedralicios a mediados del siglo XIX había disminuido drásticamente,<sup>30</sup> debido a la depresión económica por la que pasaban varios templos, y entonces resultaba incomparablemente menor del cupo que podían acoger los establecimientos de enseñanza musical inaugurados después de la independencia, ninguno de éstos había podido equiparar las ventajas que ofrecían a sus educandos los colegios catedralicios, constituyendo la expectativa de un empleo seguro y bien remunerado la primera y la más importante de ellas.

La oportunidad de integrarse a la capilla de la catedral era tan asequible para los egresados del respectivo colegio como para aquellos infantes<sup>31</sup> cuya instrucción

---

musical y el tiempo de la decadencia de esta forma de enseñanza. Breve incursión que ha hecho en este campo Gabriel Saldívar apunta al Colegio de Infantes del Coro de la Catedral Metropolitana de México constituido en 1732 como “la escuela de Música más antigua” del virreinato (véase Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, México: Editorial “Cultura”, 1934, pp. 142-144).

30. No obstante algunas desemejanzas en la situación por la que pasaba la enseñanza musical impartida en diferentes catedrales, la dinámica de la reducción del cupo de educandos en los colegios de infantes decimonónicos puede mostrarse a través de los acuerdos que tomó al respecto el cabildo de la Catedral Metropolitana. Así, en enero de 1833 se había decidido que en ese templo “solo queden catorce [infantes], no proveyéndose ni la vacante que hay”. En 1836, del “concurso de los 54 niños que se han presentado”, habían sido aprobados para su admisión siete en el “Primer lugar” y cuatro en el “Segundo lugar” pero, entrando el año 1837, el Cabildo ya estaba evaluando la posibilidad de que “se extinga el Colegio de infantes, quedando solamente seis niños, los que se pasarán al Seminario Conciliar, costeándose por cuenta de la Iglesia su colegiatura”. Aunque en aquel entonces la amenaza de hacer desaparecer esta antigua institución educativa no se había cumplido, se prosiguió con una paulatina disminución del número de sus educandos, dando como resultado que en 1850, de los nueve aspirantes que se presentaron, sólo dos fueron privilegiados con el nombre —y la beca— del infante de la Catedral Metropolitana (véase ACCMM, AC 73, f. 140r, 10 de enero de 1834; AC 74, f. 303r, 26 de agosto de 1837; AC 83, f. 33v, 29 de enero de 1850; Correspondencia, caja 26, exp. 4, s.f., 22 de enero de 1836).

31. Documentos de la época, en consonancia con la usanza novohispana, solían referirse a los educandos de los colegios catedralicios como “niños”, “niños infantes” o “infantes”, otorgando preferencia a la última de las posibilidades (véanse ACCMM, AC 67, f. 7v, 23 de julio de 1813 y AC 75, f. 39v, 25 de mayo de 1838; ACCP, AC 59, f. 89r, 25 de enero de 1820, AC 61, ff. 148r y 167r y v, 1 de marzo y 22 de abril de 1825 y AC 62, f. 51v, 8 de mayo de 1827; AECG, AC 20, f. 291r y v, 25 de octubre de 1849; AHBG, AC, caja 11, vol.



aún no había concluido. De hecho, no fue algo desusado a la sazón que, haciendo frente a la ausencia de cierto instrumento en la orquesta<sup>32</sup> de una catedral, su cabildo declarara a uno de los colegiales “con derecho á [cierta] Plaza; siempre q.e continúe con honor y aplicación hasta cumplir el tpo. q.e le falta de Colegiatura”,<sup>33</sup> o que consintiera la admisión entre sus “ministros músicos” de un infante, asignándole una renta parcial “para ayuda de costa por estar en el colegio, é interin se instruye completamente y con perfeccion; en cuyo caso gozará toda la dotacion asignada por la iglesia á esta plaza”.<sup>34</sup>

Aun cuando semejantes concesiones no se estilaban, los señores capitulares raras veces respondían en forma negativa a las solicitudes de plazas presentadas por los infantes de la catedral, dispensándolos en ocasiones, incluso, del examen de admisión, obligatorio para todos los demás candidatos. De esta manera procedió, por ejemplo, el cabildo de la catedral de Puebla, cuando, en 1825, atendiendo a la petición “del Infante D.n Jose Ildefonso Sanchez” y de su condiscípulo, José Mariano de León, otorgó al primero la “Plaza de Bajonista [... con] la obligacion de tocar el Bajon [... y] el clarinete” y añadió al nombramiento del segundo, bajonista también, “la obligacion de tocar la trompa y el clarinete siempre q.e se le ordenase”.<sup>35</sup>

Aun cuando concursaban para una plaza vacante en la capilla, los músicos instruidos en los colegios catedralicios con facilidad cosechaban votos a su favor, ya que además de sus aptitudes profesionales en las que solían aventajar a sus contrincantes con otros antecedentes de estudio, tenían de su parte el conocimiento previo que existía en el templo acerca de la rectitud de su conducta, así como sobre la “disposición y aprovechamiento” en el arte musical que ellos habían demostrado siendo infantes de la catedral.<sup>36</sup> De modo que, en 1836, la disposición sobre el nombramiento en la plaza de violonchelo en la orquesta del santuario guadalupano de don Joaquín Beristáin (1817-1839),<sup>37</sup> cuya propensión natural hacia el arte musical se consolidó en el seno del colegio adjunto a la Colegiata de Guadalupe,<sup>38</sup>

---

II, f. 4v, 27 de marzo de 1838; AHCM, Fábrica Espiritual, s.f., 7 de septiembre de 1804; AHCSLP, AC 1, f. 103r, 15 de septiembre de 1874).

32. Se ha podido observar que en el siglo XIX el vocablo “capilla” frecuentemente fue sustituido por la palabra “orquesta”, aun tratándose de una “plaza de voz en la orquesta” o de un grupo de ministros que se encargaba del canto llano (véase, por ejemplo, ACCMM, AC 68, f. 202r, 21 de enero de 1817; AC 75, f. 110v, 16 de octubre de 1838).

33. ACCMM, AC 66, ff. 153v-154r, 10 de julio de 1812.

34. ACCMM, AC 66, f. 278v, 11 de marzo de 1813.

35. ACCP, AC 61, ff. 148r y 167r y v, 1 de marzo y 22 de abril de 1825.

36. AHAM, Cabildo, caja 193, exp. 47, s.f., s.a.

37. AHBG, AC, caja 11, vol. I, f. 18r, 15 de marzo de 1836.

38. No existe una total claridad respecto del origen de la sapiencia musical que poseía J. Beristáin. F. Sosa, haciendo saber que, huérfano de sus padres, Joaquín Beristáin ha estado a

se basó en los dictámenes emitidos por los sinodales del examen que se le aplicó al joven músico, señalando uno de ellos que encontró al aspirante “adornado de la capacidad y aptitud necesaria para el desempeño de la plaza que solicita”<sup>39</sup> y haciendo notar el otro que “en la demostración q. hizo dicho Beristain, tanto en su instrucción q. es conocida, como en la destreza, y limpieza de cuerda y arco, es sugeto capáz y apto p.a optar y desempeñar dicha plaza”.<sup>40</sup>

Los privilegios que se les concedían a los infantes podían extenderse a extremos tales que si algún desventurado pupilo de la catedral, ya admitido a su servicio como músico, demostraba no ser adecuado para el cargo que se le había conferido, éste podía ser paniaguado por el cabildo con otra designación que mejor correspondiera a sus facultades. Tal fue el caso del “asistente de Coro” de la Catedral Metropolitana, don Joaquín Luna, quien, después de juzgársele “enteramente inútil, por no saber el canto llano”, fue transferido a la orquesta, quedándose “obligado á tocar los instrumentos de flauta ó clarinete”;<sup>41</sup> y de don José Sotero Jiménez (Ximenez), también ex colegial de esa Catedral, quien, debido a sus limitadas cualidades vocales resultó ser “en lo absoluto inútil para desempeñar su plaza de

---

cargo de su hermano Miguel quien lo proveyó de la más esmerada educación musical “que en aquella época podía alcanzarse en México”, no precisa el nombre del maestro ni la institución que le han servido para este propósito (véase Francisco Sosa, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México: Secretaría de Fomento, 1884, p. 144). En cambio, R. Stevenson —en referencia a Sosa— ubica a los dos hermanos entre los discípulos que José María Bustamante ha tenido en el conservatorio fundado por Mariano Elízaga (véase Robert Stevenson, “Bustamante, José María”, en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, p. 808). El compromiso laboral que el músico mexicano, prematuramente fallecido, adquirió con la orquesta de la Colegiata de Guadalupe y cuyo inicio todos los biógrafos suyos fijan en el año de 1834 (véanse Luis F. Muñoz Ledo, “Beristain (D. Joaquin)”, *La Armonía*, t. I, núm. 3, México, 1 de diciembre de 1866, p. 22; F. Sosa, *op. cit.*, p. 144; Otto Mayer-Serra, *Música y músicos de Latinoamérica*, vol. I, México: Atlante, 1947, p. 103; Gabriel Pareyón, *Diccionario de Música en México*, Guadalajara, Jal.; Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995, p. 72; Carmen Sordo Sodi “Beristáin, Joaquín”, en Emilio Casares Rodicio (coord.), *op. cit.*, vol 2, p. 389) y la manera en que este dato discrepa de la verdadera fecha de su integración en el conjunto instrumental del templo guadalupano (véase AHBG, Correspondencia General, s.f., 14 de marzo de 1836), nos hace suponer que, inicialmente, J. Beristáin pudo haber sido admitido como infante de la Colegiata y que, si no las bases, al menos el refinamiento de su formación musical, al igual que el reconocimiento de la solidez de la instrucción que poseía, él debió a su permanencia en el santuario en esta cualidad.

39. AHBG, Correspondencia General, s.f., 14 de marzo de 1836.

40. *Ibid.*, 15 de marzo de 1836.

41. ACCMM, AC 72, f. 236v, 15 de junio de 1831.

Asistente de coro”,<sup>42</sup> por lo que se sugirió en el Cabildo “q.e podría designarsele p.a la orquesta, en atención á que tiene instrucción para poder servir en ella”.<sup>43</sup>

Se ha de entender que la preferencia que los señores capitulares mostraban hacia los educandos de sus colegios como candidatos idóneos para ministrar en las capillas de los respectivos templos, se originaba en la confianza que se depositaba en la solidez de la formación que recibían los infantes de las catedrales. Sin embargo, antes de probar qué tan acertada o alejada de la realidad podría ser en relación con los cordófonos de arco esta idea, comúnmente aceptada en el siglo XIX,<sup>44</sup> se debería establecer la parte que se les designaba a estos instrumentos en las asignaturas musicales impartidas en los colegios catedralicios en esa época.

Infelizmente, las fuentes documentales de la época no habilitan una resolución paladina de esta interrogante. Las consabidas brechas que las vicisitudes del tiempo han abierto en los fondos históricos de varios archivos catedralicios no son la única razón de ello, más bien comparten la responsabilidad por haber creado esta situación, tan adversa para un estudioso de la historia de la música en México, con el hermetismo que suelen guardar las disposiciones de los cabildos catedralicios relativos a la enseñanza musical respecto de los avatares de este proceso, limitándose, con frecuencia, a establecer una diferencia elemental entre la “música vocal e instrumental”<sup>45</sup> o bien, procediendo a ocultar la diversidad de instrumentos con los que se aleccionaba a los infantes tras la inexorable fórmula “los instrumentos propios p.a el cervisio de esta Sta. Iglesia”.<sup>46</sup>

El lacónico lenguaje de los libros de actas capitulares deja de ser un obstáculo para asentar la presencia de los cordófonos de arco entre los objetos de la enseñanza catedralicia, cuando se dispone de testimonios documentales que apuntan a ellos en el contexto que, si bien no está necesariamente vinculado con la formación de los infantes, permite relacionar estos instrumentos con sus actividades cotidianas. En este rubro se inscribe la disposición dictada en 1826 por el cabildo de la catedral de Puebla que prohibió a “los Niños, Infantes” ocupar, “fuera del Coro [...] los Violines y demas instrumentos [...] por q.e estos exesos han acarreado siempre

42. El acuerdo sobre el que “el niño Infante D. José Sotero Ximenez, quede [...] agregado á los Asistentes de Coro, con 25 p.”, se tomó en el cabildo del 10 de enero de 1833 (véase ACCMM, Ministros, Libro 17, f. 132r, 10 de enero de 1833).

43. ACCMM, AC 73, f. 123v, 14 de noviembre de 1833.

44. Un singular testimonio del aprecio que se tenía a la enseñanza musical procurada a los colegiales de la catedral decimonónica lo dio, en 1837, el Ayuntamiento de Acapulco, cuando dirigió al cabildo de la Catedral Metropolitana una misiva solicitando “se reciba en el Colegio de infantes de esta Sta. Iglesia un niño de aquel pueblo, p.a q.e se instruya en el canto” (véase ACCMM, AC 74, f. 155v, 21 de marzo de 1837).

45. AECG, AC 20, f. 24r, 28 de marzo de 1843.

46. ACCP, AC 64, f. 147r, 13 de noviembre de 1835.

funestas consecuencias”,<sup>47</sup> al igual que el acuerdo que tomaron en 1838 las autoridades de la Colegiata de Guadalupe al concluir que “era indispensable comprar un contrabajo [...], disponiéndose que el contrabajo utilizado se dejase para el Colegio”.<sup>48</sup>

De considerable importancia es la contribución que aportan, en esta relación, también los inventarios de los bienes muebles que pertenecieron a los colegios catedralicios en el siglo XIX y que ponen de manifiesto la presencia de los cordófonos de arco en algunas de esas instituciones educativas. Este recurso se vuelve de especial utilidad cuando se pretende observar la dinámica de los cambios en las asignaturas musicales impartidas a los infantes de cierta catedral que se producían por el desgaste, las pérdidas o transferencias de los instrumentos musicales disponibles para la instrucción. Así, del “Informe pedido de Rector del Colegio de Infantes sobre los Instrumentos musicos destinados para la enseñanza de los Niños” se desprende nítidamente que, en 1813, para los propósitos de la formación musical de los colegiales de la Catedral Metropolitana servían, entre otros instrumentos, tres miembros de la familia del violín, ya que se expresa en este documento que en el colegio consta

“haver un Clave, un Manacordio [*sic*], dos contrabajos, uno bueno, y otro roto, un violoncelo, y un violin bueno: dos flautas una buena, y una mala, un clarinete bueno, y quatro trompas de las quales una está servible, otra prestada cuyo estado ignora, y dos muy malas.”<sup>49</sup>

El listado de los instrumentos musicales que ofrece el “Inventario de todos los instrum.tos muebles, y utencilios del Colegio de Niños Infantes de la Sta. Iglecia Catedral de México” realizado en 1815, aunque no dista mucho del que figura en el citado informe del rector, hace poner en duda que, al cabo de dos años desde que éste fue solicitado, los educandos de la Catedral Metropolitana aún podían aspirar a ser instruidos en la ejecución del contrabajo,<sup>50</sup> debido a que no se disponía para su enseñanza más que de

47. ACCP, AC 61, f. 291v, 30 de junio de 1826.

48. AHBG, AC, caja 11, vol. II, f. 4v, 27 de marzo de 1838.

49. ACCMM, AC 67, f. 20v, 17 de agosto de 1813.

50. Se ha podido probar que los colegios catedralicios ofrecían a sus educandos la enseñanza, únicamente, de aquellos instrumentos que se hallaban en su propiedad. En este sentido se expresa, por ejemplo, un escrito del rector del colegio de la Catedral Metropolitana de México en el que se explica que uno de los maestros, don Antonio Salot, no ha podido encargarse de la instrucción del “Niño Ortiz, que pretendió aprender la Trompa”, por no encontrarse en el colegio el instrumento en cuestión (véase ACCMM, AC 67, f. 7v, 23 de julio de 1813).

“Un Clave. Un Monacordio./ Dos contrabajos, uno bueno, y otro maltratado, ambos sin arco./ Tres flautas, dos buenas, y una inusable./ Dos clarinetes, uno bueno, y otro malo./ Un Biolonsuelo bien tratado, con su arco, y templador./ Un Violín... id. ... id.”<sup>51</sup>

Las pruebas de la presencia de los cordófonos de arco en el catálogo de las materias musicales impartidas en el seno de la catedral decimonónica, igual de claras e inobjetables como las que proporcionan los inventarios, ofrecen documentos que ponen en evidencia la preocupación que las autoridades catedralicias habían tenido en esa época por proveer a sus educandos de todos o, por lo menos, de algunos de los instrumentos de este grupo. Un conjunto de testimonios de esta índole integra un escrito que hace saber que en 1824, en el colegio de la Catedral Metropolitana, “no havia sino un contrabajo [...] y otros dos propios del Colegio delos q. uno estaba inservible”,<sup>52</sup> así como un acuerdo que el cabildo de la catedral de Puebla tomó en respuesta a la sugerencia presentada en 1820 por el chantre de ese templo, quien había expuesto que

“estando el Baxo q.e sirve en el Coro muy maltratado, le parecía [...] necesario se hiziese uno nuevo, en cuyo caso otro chico q.e havia podía dedicarse al Colegio de Infantes p.r si alguno de los Niños se inclinara à ese Instrumento.”<sup>53</sup>

La advertencia hecha por el chantre poblano en el sentido de que las inclinaciones hacia cierto instrumento musical manifiestas en un infante se consideraban una condición indispensable para iniciarlo en su ejecución, es la clave para inferir que la sola existencia de los cordófonos de arco en un colegio catedralicio, y aun la designación de los maestros a cargo de su enseñanza, no siempre son elementos suficientes para constatar que esos estudios, en efecto, se llevaban a cabo o, en su caso, habían tenido un carácter permanente.

El análisis de los acuerdos y mandatos hechos en el siglo XIX por diferentes cabildos catedralicios permiten ratificar que en el México independiente, como en el virreinato, la enseñanza musical impartida en los colegios catedralicios otorgaba franca preeminencia al cultivo de las voces, consideradas “mas exquisitas, y necesarias” para el servicio de la Iglesia,<sup>54</sup> confiriéndole al adiestramiento en el manejo

51. El contenido del documento citado se rectifica con una nota en la cual el Br. Juan José de Poza, rector del Colegio, advierte: “Aunque pongo en la Clausula de Instrum.tos tres flautas, y dos clarinetes en el Colegio, solo hay dos flautas, y un Clarinete p.r q.e en el año de 1815, q.e salió del Colegio el Niño Muñoz se mandó p.r el Ilmo y V.e Cabildo, sele diesen los dos Instrumentos mejores p.a el uso dela Iglesia” (AHAM, Cabildo, caja 166, exp. 23, s.f., 27 de Junio de 1815).

52. ACCMM, AC 70, ff. 322r y v, 14 de enero de 1824.

53. ACCP, AC 59, f. 89r, 25 de enero de 1820.

54. *Ibid.*

de los instrumentos un significado más bien complementario a las lecciones del canto llano y figurado o “de órgano”.

Entre numerosas pruebas documentales, por medio de las cuales se exterioriza la tendencia señalada, puede aludirse a la que constituye un escrito del rector del Colegio de Infantes de la Catedral Metropolitana de México quien, informando al Cabildo sobre la asistencia de los maestros encargados de la instrucción musical de los colegiados, hizo saber que

“B.r D. José Zamora Mtro de canto llano, y D.n Matheo Manterola Mtro de [canto de] órgano, y D.n Antonio [Castro y] Virgen de violin son de asistencia continua [...], siendo dicipulos de estos dos los Niños, que por obligacion asisten a las dos escoletas, y de Castro Virgen solo el Niño D.n Agustin Vera unico que esta dedicado a aprender este instrumento.”<sup>55</sup>

Dentro de la misma corriente se ubicaba el nuevo “reglamento de la enseñanza de los niños del coro” aprobado por el cabildo de la catedral de Guadalajara en 1849, que ordenaba al “Maestro de Musica y de Canto” dar “lecciones de canto llano y figurado y de instrumentos según la disposicion é inclinacion de cada niño”.<sup>56</sup> En correspondencia con la usanza referida se encontraban también las instrucciones que giró el cabildo de la catedral de Puebla al rector del Colegio de Santo Domingo Mártir, apremiándolo a “cuidar de que á los alumnos ademas del canto llano y Figurado se les enseñe el manejo de los instrumentos musicos á que tubiesen inclinacion siendo de los destinados al servicio de la Iglesia”.<sup>57</sup>

En consecuencia, no obstante tener las autoridades catedralicias la intención, comúnmente manifiesta, de aleccionar a sus colegiados en todos los instrumentos que se encontraban en posesión de la Iglesia, este loable designio no se llevaba a efecto de manera planeada y sistemática, sino que se supeditaba a las propensiones y el deseo explícito de alguno o algunos de los infantes. De ahí el fallo negativo que, en respuesta al escrito presentado en 1816 por don José Francisco Delgado, violín segundo de la Catedral Metropolitana de México, “en solicitud dela plaza de maestro delos niños infantes en dicho instrumento, vacante por muerte de D.n Antonio Castro”,<sup>58</sup> pronunció el cabildo de ese templo con la excusa de “no haber por ahora niño alguno en aptitud de aprender violin”.<sup>59</sup> No obstante la intención de paliar el efecto de ese acuerdo, con el ofrecimiento de que “se tenga presente á

55. ACCMM, AC 67, f. 7v, 23 de julio de 1813.

56. AECG, AC 20, f. 291r y v, 25 de octubre de 1849.

57. ACCP, AC 64, f. 147r, 13 de noviembre de 1835.

58. ACCMM, AC 68, f. 50r, 28 de marzo de 1816.

59. ACCMM, AC 68, f. 53v, 4 de abril de 1816.

dicho Delgado para cuando haya niños en proporción”,<sup>60</sup> las condiciones oportunas no se habían presentado hasta que el fallecimiento del músico, acaecido trece años después de los hechos descritos, privó a los señores capitulares de la posibilidad de cumplir la promesa que se le había hecho al violinista.<sup>61</sup> En cambio, a la petición del “niño Sandoval”, pupilo del Colegio de la Catedral Metropolitana, quien “deseaba aprender el contrabajo”, se dio una resolución expedita y favorable, anotándose en el libro de las actas capitulares que “era necesario asignar al musico Dominguez 8 p. Mensuales p.r q. lo enseñase”.<sup>62</sup>

El asunto atendido en la última fuente citada precisa la explicación de que, a pesar de no existir en los estatutos de las catedrales mexicanas lineamientos de índole reglamentaria sobre los procedimientos a seguir y las razones a las que debían obedecer las decisiones respecto de la designación de los preceptores a cargo de la instrucción musical de los colegiales, los cabildos invariablemente mostraban su apego al *modus operandi* heredado de la época virreinal.

Una de sus prácticas que permaneció vigente desde las vísperas de la Independencia y hasta las postrimerías del siglo XIX era la de encomendar la tutela de la enseñanza de música a los infantes al respectivo maestro de capilla<sup>63</sup> o, en su ausencia, al sochantre de la catedral.<sup>64</sup> En concordancia con esta tradición, en la catedral de San Luis Potosí, al poco tiempo de la consagración de este santo recinto que se llevó a cabo en el mes de enero de 1865,<sup>65</sup> entre las obligaciones del maes-

60. *Ibid.*

61. ACCMM, AC 72, f. 66r, 28 de julio de 1829.

62. ACCMM, AC 70, f. 226v, 11 de abril de 1823.

63. Más de uno de los maestros de capilla en el virreinato se encontraban relacionados directamente con la enseñanza de los cordófonos de arco. Se puede mencionar entre ellos a Ignacio Jerusalem (1707-1768), maestro de capilla de la Catedral Metropolitana de México entre 1749 y 1769, y a Francisco Rueda (?-1786), maestro de capilla en Guadalajara de 1750 a 1786, quienes se dedicaron a enseñar violín y violonchelo (véanse ACCMM, AC 40, f. 28v, 12 de enero de 1750 y AC 41, f. 208r, 13 de enero de 1753; AECG, AC 11, f. 65v y 110r, 3 de julio de 1750 y 27 de septiembre de 1752; AC 13, f. 144v, 22 de junio de 1786); a Pedro Regalado Tamés (?-1808) quien, antes de ocupar el puesto de maestro de capilla y maestro de escoleta de la catedral de Guadalajara, sirvió a este templo como músico de violonchelo (véase AECG, AC 11, f. 241r, 12 de enero de 1759), y a José Bernardo Abella Grijalva, a quien, en 1780, en la catedral de Durango se le habían concedido “las Plasas de Primer violín, y de Maestro de Capilla”, encargándosele también la instrucción en ese instrumento de los infantes de la catedral (véase AECD, AC 14, f. 230v, 4 de agosto de 1780).

64. José Remigio Puelles de Urresti (?-ca. 1807), sochantre de la catedral de Durango, en 1777 fue designado por el cabildo de ese templo “Maestro de los Niños del Coro en Canto llano y figurado, y demas enseñanza de ellos” (véase AECD, AC 14, f. 48r, 24 de enero de 1777).

65. AHCSLP, AC 1, ff. 43r y v, 4 de diciembre de 1865.

tro de capilla figuraba la de “dar la academia<sup>66</sup> á los niños”.<sup>67</sup> En otra catedral, la de Mérida, el cabildo, acordando “librar el título” a don José María Pérez admitido en calidad de “maestro de capilla, organista y primer cantor”, advertía que, por las responsabilidades que revestía su cargo, este ministro debía comprometerse a tener un “especial cuidado [respecto de] la instrucción que deben recibir de el los monacillos en el canto y demas q deben aprender para el perfeccionamiento de su oficio”.<sup>68</sup>

Medio siglo antes de aquel mandato del cabildo merideño, en la catedral de Oaxaca se expuso que, en ausencia del maestro de capilla, sería conveniente,

“que se encargase el Sochantre de dar à los infantes las lecciones de musica que les daba antes el Organista primero, y se acordo, que supuesto, que el Sochantre les enseñaba el Canto, les aleccionase tambien en la musica.”<sup>69</sup>

Se ha podido constatar que no sólo ante la carencia del maestro de capilla, sino también en ocasiones cuando, por alguna razón, la capacidad del músico que desempeñaba este cargo no se juzgaba suficiente como para confiarle el adiestramiento musical de los niños del coro y de los demás integrantes del conjunto catedralicio, esta labor pudo haber sido encomendada a uno de los ministros o, incluso, asumirse voluntariamente por alguna de las dignidades de la catedral. Una situación de esta naturaleza se dio en la catedral de Mérida en la última década del siglo XIX –en los tiempos del magisterio de don Ramón Gasque–, cuando, al comunicar

66. Documentos del siglo XIX descubren la sinonimia que han tenido en México las dos principales acepciones de los verbos “academia” y “escoleta”, que podían emplearse en denominación de una institución de educación musical o bien adquirir el significado del ejercicio de música. Así, junto a las noticias sobre la inauguración y el funcionamiento de una academia –escoleta– donde se practicaba la enseñanza de música (véanse AHM, Educación, Academia de Música, vol. 1, exp. 1, s.f., 20 de junio de 1836 y exp. 2, s.f., 19 de septiembre de 1845; AHESLP, Ayuntamiento, exp. 5, f. 2v, 16 de febrero de 1874; AHGEH, Gobierno, Bandos y Decretos, caja 43, exp. 17, s.f., 21 de julio de 1854; *El Sol*, año 4, núm. 1229, Ciudad de México, 27 de octubre de 1826, p. 2002; *El Imperio*, t. II, num. 78, Guadalajara, 10 de noviembre de 1866, p.4), permanecen las indicaciones de los días de la semana o el número de las horas que el plan de estudios de cierto establecimiento educativo asignaba a la realización de la escoleta –academia–, dicho de otra manera, a las lecciones de música (véanse AHGEH, Gobierno, Bandos y Decretos, caja. 43, exp. 17, s.f., 21 de julio de 1854; AHEZ, Ayuntamiento, Enseñanza, caja 5, s. exp., s. f., 2 de junio de 1893; AHCSLP, AC 1, f. 103r, 15 de septiembre de 1874).

67. AHCSLP, AC 1, f. 103r, 15 de septiembre de 1874.

68. ACCM, AC [1862-1874], s.f., 20 de julio de 1873.

69. AHAO, 9-II, s.f., 27 de junio de 1823.



la noticia de que “el Dr. D.n Mauricio Zavala, Canónigo segundo de Gracia”, había establecido “en el convento de la Ermita de Santa Isabel” una academia donde “toman leccion unos diezzyseis juvenes”, el cabildo dispuso que “la Sria dirija al Maestro de Capilla un oficio, invitando á los componentes del coro á tomar lecciones en la Academia del Sr. Zavala”.<sup>70</sup>

Es preciso abrir aquí un paréntesis para hacer constar que, en la medida en que el primer siglo de la Independencia avanzaba, menos frecuentes se hacían las ocasiones en que la responsabilidad por la instrucción de los infantes en el arte del canto y el aleccionamiento de algunos de ellos en la ejecución de los instrumentos musicales recaía sobre los hombros de un solo individuo, así se tratara del maestro de capilla o de un integrante del conjunto catedralicio. Incluso, cuando llegaba a tomarse una decisión que contrariara esta usanza, su efecto se enmendaba de inmediato por un mandato que la rectificaba. De esta manera se procedió, por ejemplo, en la catedral de Guadalajara, donde al cabo de apenas ocho meses de ser nombrado don Jorge Telles, primer violín de ese templo,<sup>71</sup> “Maestro de Instrumentos con el sobresueldo de cien pesos an.es”, adicionales al excedente de cincuenta pesos que este músico ya percibía por aleccionar a los “niños” de la catedral en el canto llano y figurado,<sup>72</sup> el cabildo se apresuró a disponer

“q.e la Enseñanza de Musica vocal è instrumental q.e hasta ahora há estado à cargo de D.n Jorge Telles con la dotacion de ciento cincuenta pesos an.es se separe encargando la vocal à D.n Jose Maria Ruiz con setenta y cinco pesos an.es de sueldo, quedando la instrumental con los otros setenta y cinco a D.n Jorge Telles.”<sup>73</sup>

Se ha de creer que la providencia dictada por el cabildo de la catedral de Guadalajara para separar al violinista Telles de la “enseñanza de música vocal” obedeció a razones similares a las que no habían permitido a las autoridades de la Catedral Metropolitana de México darse por complacidas con el papel que, en su oportunidad, habían desempeñado en este campo los violinistas de ese templo, José Manuel Delgado (*ca.* 1740-1817) y José Manuel Aldana (1758-1810). En el informe que debió justipreciar la aportación del primero de los dos músicos en la instrucción de los infantes del Colegio Metropolitano se expresaba que, en el tiempo en que la plaza de “maestro de canto de órgano” se encontraba vacante, “D.n

70. ACCM, AC, [1887-1900], f. 116, 18 de diciembre de 1894.

71. Jorge Telles se integró a la capilla de la catedral de Guadalajara en 1824, cuando se le recibió en la plaza del primer violín dotada de 300 pesos anuales (véase AECG, AC 17, ff. 18v y 19r, 20 de septiembre de 1824).

72. AECG, AC 19, f. 182r, 24 de julio de 1842.

73. AECG, AC 20, f. 24r, 28 de marzo de 1843.

Manuel Delgado la pretendió sin reflexar q.e no es lo mismo tocar q.e cantar”, motivo por el cual “p.r muchos a.s no se encontro ningun adelantamiento en sus discipulos”.<sup>74</sup> El mismo documento ha hecho posible saber que en iguales circunstancias, poco propicias para el avance en el canto figurado, se hallaban los pupilos del Colegio Metropolitano cuando “nombro el V.e Cabildo p.r Mtro á D.n Jose Aldana buen profesor, y de mucha habilidad en el violin el q.e hasta el presente esta desempeñando dicha escoleta<sup>75</sup> [...] con poco adelantamiento de los niños p.r no ser su profesion cantar”.<sup>76</sup> Es de suponerse que esa situación tan desventajosa para el progreso de los infantes de la Catedral Metropolitana en el arte de canto no se enmendó ni siquiera después de muerto don José Manuel, ya que no fue otro sino su hijo, José María Aldana, también violinista de ese templo,<sup>77</sup> quien heredó la plaza de maestro de escoleta de canto figurado.<sup>78</sup>

En similar desventaja habría de encontrarse a mediados del siglo XIX la enseñanza del canto en la catedral de Guadalajara, ya que a despecho de las medidas tomadas en 1843 para separar las asignaturas de “música vocal e instrumental”, la organización de la instrucción musical en ese templo muy pronto retornó a su cauce original, habiéndose previsto en el “plan de reformas” promovido en 1849 que “para la enseñanza de los niños del Coro se estableciera un Maestro de Musica y de Canto con sueldo de trescientos pesos anuales”.<sup>79</sup>

No obstante que algunos testimonios documentales parecen no desigualar el grado de atención que se prestaba a la enseñanza del canto y de los instrumentos musicales, la disparidad en la importancia que se les había otorgado a estas dos materias en el sistema educativo instaurado por la Iglesia mexicana, se puede apreciar aun por medio del tipo de recompensas que las catedrales decimonónicas ofrecían a sus ministros que cumplían con alguna de estas dos encomiendas. Los maestros del canto llano y figurado –si es que, por razones económicas, esa tarea no se delegaba al maestro de capilla, el chantre o a uno de los organistas del templo–

74. AHAM, Cabildo, caja 128, exp. 30, s.f., [ca. 1810].

75. José Manuel Aldana se encontraba a cargo de la escoleta de canto de órgano desde 1790 hasta el día de su muerte acaecida en 1810 (véase ACCMM, AC 57, f. 55v, 11 de marzo de 1790; AC 64, f. 184r, 6 de febrero de 1810).

76. AHAM, Cabildo, caja 128, exp. 30, s.f., [ca. 1810].

77. El grado de parentesco que tenían los dos violinistas de la Catedral se devela a partir de un libro de clavería en el que José María Aldana, al lado de su firma con la que certificó la recepción de la última mesada correspondiente a don José Manuel, inscribió la leyenda “por mi difunto padre” (véase ACCMM, Ministros, Libro 12, f. 6r, 16 de julio de 1810).

78. Este nuevo cargo añadió 225 pesos a la renta de 300 pesos de la que José María Aldana gozaba como violinista de la Catedral Metropolitana (véase ACCMM, Ministros, Libro 12, f. 76r, 9 de febrero de 1810).

79. AECG, AC 20, ff. 291r y v, 25 de octubre de 1849.

usualmente gozaban de plazas fijas, no así los ministros que tomaban en sus manos el adiestramiento de los infantes en la “música instrumental”.

Esta labor pedagógica bien podía formar parte de las obligaciones estipuladas en el nombramiento de un integrante de capilla y no implicar una retribución adicional a su salario, bien podía constituir una comisión y conllevar un incentivo económico, el cual, no pocas veces, era más que generoso. A la primera de estas dos posibilidades corresponden las cláusulas del nombramiento que en la catedral de Puebla tuvo don José Mariano Grijalva, quien, en 1827, a su ingreso en la capilla como violín primero, fue advertido de que “se le confirió tal destino con el sueldo de trescientos p.s [...] y obligacion á mas de los de su destino de dar lecciones en Violin al Niño o Niños Infantes que se dedicasen á este Instrum.to”.<sup>80</sup> La segunda de las opciones se le ofreció a José María Bustamante, cuya admisión en la plaza de contrabajo de la Catedral Metropolitana, en 1832, le acarrió “la obligacion de enseñar á los niños infantes q.e se le designen; p.r lo q.e tendrá cien p.s, y cuatrocientos de honorarios de dicha plaza”.<sup>81</sup>

Las condiciones en que se obtenía la autorización de un cabildo catedralicio para impartir la enseñanza de los cordófonos de arco no contravenían las costumbres en uso en la Nueva España, pues a semejanza de éstas, en primera instancia, para esta noble encomienda se consideraba al ejecutante más diestro del conjunto catedralicio, en el entendido de que el merecedor de este calificativo en diferentes catedrales era el músico que ocupaba la plaza del primer violín. Tal como lo habían hecho sus homólogos novohispanos,<sup>82</sup> contribuían a la formación musical de los infantes Jorge Telles, violín primero de la catedral de Guadalajara, y José Mariano Grijalva, quien lo fue de la catedral de Puebla; Carlos Manuel Macerani, quien encabezó las cuerdas de la catedral de Durango en 1815, y José Sotero Covarrubias, su sucesor en este puesto desde 1819,<sup>83</sup> entre algunos más.

A este grupo, tan privilegiado como selecto, seguían aquellos que podían ser

80. ACCP, AC 62, f. 51v, 8 de mayo de 1827.

81. ACCMM, AC 72, ff. 363v-364r, 5 de julio de 1832.

82. En esta relación se puede señalar al violinista Juan de Dios Filio, a quien en la catedral de Oaxaca se le encomendó la enseñanza del violín y violonchelo (véase AHAO, AC 6, f. 79v, 13 de septiembre de 1760), a Juan Gregorio Panseco, violín primero de la Catedral Metropolitana de México, cuyos discípulos en el Colegio de Infantes se distinguían posteriormente como diestros intérpretes del violín, violonchelo y contrabajo (ACCMM, Correspondencia, Caja 24, exp. 3, sin folio, [ca. 1776]), o a José Beltrán Cristofani, primer violín de la catedral de Valladolid, Michoacán, a quien en 1804 se le entregaron “un mil p.s los mismos q.e Cauildo ledio de gratif.n por la ensenanza [sic] q.e tubo en la escoleta de los Niños Infantes en los anos [sic] de 1779 a 1896 [sic]” (véase AHCM, Fábrica Espiritual, s.f., 7 de septiembre de 1804).

83. AECD, AC 20, ff. 72 y 166v, 19 de mayo de 1815 y 3 de septiembre de 1819.

premiados por el cabildo con la distinción de maestro de escoleta por haber acumulado suficientes méritos, ya fuera por los años de servicio a una catedral, como lo fue en el caso de Antonio Castro y Virgen, quien, no obstante ser calificado como “profesor de mediana habilidad en el violín”, por un periodo de casi dos decenios estuvo a cargo de la “escoleta de violín” en la Catedral Metropolitana,<sup>84</sup> ya sea por pertenecer al clero, del que ha sido parte el capellán del coro y maestro del colegio de la catedral de Puebla, Agustín Monroy. Una situación similar a la que se dio en la catedral poblana, en la década de los treinta del siglo XIX, se pudo observar en la Ciudad de México, donde la instrucción de los infantes de la Colegiata de Guadalupe se le confirió al presbítero Agustín Caballero, a pesar de que el futuro prócer de la educación musical en México ocupaba entonces el modesto lugar del “violín ripiano” en la orquesta del santuario guadalupano.<sup>85</sup> Al igual que Caballero, quien intervino en la práctica docente pertrechado tan sólo con su juventud, don Agustín Monroy alcanzó el nombramiento de maestro de escoleta y con éste una posición privilegiada entre los ministros de la orquesta, antes de que sus méritos de músico fueran demostrados con sobrada claridad, y debió este logro a su breve pertenencia al clero, independientemente de que cuando se inició en las tareas educativas ya había renunciado a la sotana de capellán del coro para vestir el frac de los integrantes de la orquesta de la catedral,<sup>86</sup> “p.r no tener inclinacion al estado Eclesiastico”.<sup>87</sup>

Un músico pudo haber sido designado mentor de los colegiales de una catedral en las ocasiones en que éste era poseedor de la única plaza existente en cierto conjunto catedralicio, usualmente la del violonchelo o la de contrabajo. Tales fueron las circunstancias en las que se encontraba el ya mencionado Rafael Domínguez, cuya “mala habilidad” en su instrumento<sup>88</sup> no pareció ser obstáculo para poner bajo su tutela al “niño Sandoval”, pues, además de los veinticuatro años del servicio a la

84. La opinión citada que pertenece a uno de los rectores del Colegio de Infantes de la Catedral Metropolitana no dista demasiado del juicio que se formaron sobre este violinista las autoridades de ese templo, reservándole en la escala de evaluación empleada para medir las habilidades profesionales de los músicos al servicio de la Catedral Metropolitana —excelente, muy buena, buena, regular, mediana o mala— el calificativo de “regular” (véanse AHAM, Cabildo, caja 150, exp. 38, s.f., 12 de enero de 1805; ACCMM, AC 68, f. 50r, 28 de marzo de 1816).

85. AHBG, Correspondencia General, s.f., 11 de agosto de 1835.

86. Las reglamentaciones adoptadas por las autoridades de la catedral de Puebla para sus ministros prescribían a los instrumentistas del conjunto catedralicio vestir de frac y a los integrantes “de coro de capilla [...] usar de vestido eclesiastico” (véase ACCP, AC 64, f. 173v, 29 de abril de 1836).

87. ACCP, AC 62, f. 38r, 23 de febrero de 1827.

88. AHAM, Cabildo, caja 158, exp. 8, s.f., 12 de enero de 1805.

Catedral Metropolitana de México con los que el flamante maestro contaba al momento de recibir su nuevo cargo, la pertinencia de este nombramiento fue respaldada por el hecho de que, desde 1818, don Rafael, siendo el único contrabajo en la orquesta de ese templo,<sup>89</sup> no tenía competidores en el campo de la ejecución de este instrumento ni, obviamente, en el ejercicio de su enseñanza.

Los señalamientos a los ejecutantes de los instrumentos de arco a los que se había hecho el encargo de ocuparse de la enseñanza de un solo cordófono, en específico, como el que había cumplido Rafael Domínguez o como el que en su momento había recibido José María Bustamante quien, en 1832, le sucedió en la plaza del contrabajo y en el desempeño de las labores magisteriales relacionadas con este instrumento,<sup>90</sup> no abundan en los testimonios del siglo que nos ocupa. La explicación de ello debe buscarse, quizá, en aquella idea que la usanza virreinal acrisoló en la declaración axiomática de que, “como los Instrumentos de Arco, o de cuerda tienen entre sí una especie de Analogía que el que toca bien uno, toca algo los otros”,<sup>91</sup> y la que, aun llegando a su término el primer siglo de la Independencia, no se había desprendido del fundamento de la enseñanza de los cordófonos de arco y de las prácticas de su ejecución. La destreza en el dominio de varios instrumentos, al igual que la disposición de transmitir esas habilidades a los infantes de la catedral, no dejaron de ser condiciones que mayores garantías ofrecían a la integración de un músico en una capilla catedralicia y, por lo tanto, resultaban tan ineludibles para los intérpretes de los cordófonos de arco del México independiente como lo eran para sus colegas novohispanos.

Es por eso que se descubre una gran similitud entre las obligaciones impuestas a Miguel de Rosas, “profesor de los Instrum.tos Musicos Bioloncelo, Fagot, Clarinete y Biolin”, quien en 1806 fue admitido en la capilla de la catedral de Durango con la condición de que “exercitandose principalm.te en los dos referidos Instrum.tos de Bioloncelo, y Fagot [...] se ha de dedicar a enseñar dichos Instrum.tos a los otros Ministros q.e quieran aprehenderlos y a los Niños dela Escoleta”,<sup>92</sup> y las que años más tarde había contraído con este templo el violinista Carlos Manuel

89. Rafael Domínguez (?-1832) fue admitido en la capilla de la Catedral Metropolitana en 1799. En 1817, al fallecer José Reynoso, el músico ascendió a la plaza del primer contrabajo que éste ocupaba y permaneció en ella hasta su descenso acaecido en 1832. Desde 1818, año en que se jubiló José Agapito Portillo quien, no obstante tener el nombramiento de violonchelista, estaba obligado a “desempeñar con el Contrabajo las [...] funciones a que solo asisten las voces y contrabajos”, Domínguez se quedó sólo en el desempeño de este instrumento (véase ACCMM, AC 68, f. 340v, 20 de mayo de 1818; AC 73, f. 7v, 20 de julio de 1832; Correspondencia, caja 1, exp. 3, s.f., [1799]).

90. ACCMM, AC 72, ff. 363v-364r, 5 de julio de 1832.

91. ACCMM, Correspondencia, caja 2, exp. 12, s.f., 13 de febrero de 1758.

92. AECD, AC 18, f. 199r, 11 de marzo de 1806.

Macerani, quien formaba discípulos en los instrumentos de “flauta, Trompa, Timbales y demás de su profesion”,<sup>93</sup> o las que a mediados de la centuria adquirió Jorge Telles, violín primero de la catedral de Guadalajara, al asumir la responsabilidad de aleccionar a los infantes de ese templo en todos los instrumentos a los que éstos mostraban inclinación.<sup>94</sup>

Por fortuna, en el siglo XIX las órdenes que los cabildos catedralicios giraban a propósito de la enseñanza de los instrumentos de arco, al parecer, ya no desemboocaban en situaciones tragicómicas semejantes a la que en el ocaso del virreinato tuvo lugar en la Catedral Metropolitana de México, cuando “d.n Nicolas Gil violinista de poca estimacion<sup>95</sup> se obligo con el V.e Cabildo a enseñar el contrabajo (instrumento q.e nunca habia tocado)” y por varios años siguió gozando de la remuneración correspondiente, hasta descubrirse “q.e ninguno de los niños” puestos a su cuidado magisterial “llegase a tocar dicho instrumento”.<sup>96</sup> Pero tampoco en esta época las autoridades catedralicias se empeñaban en comprobar la solvencia de un músico en todos los cordófonos de arco, cuya enseñanza se le confiaba. De modo que no se habían hecho tales providencias cuando, en 1835, Agustín Caballero, “violin ripiano” de la orquesta de la Colegiata de Guadalupe, se manifestó dispuesto a encargarse de la instrucción de todo aquel infante que se “aficione (á mas del Violin)<sup>97</sup> al Contrabajo, trompa y el Piano”,<sup>98</sup> sin ofrecer garantía de las habilidades que poseía en la ejecución del segundo de los cordófonos.

El móvil que impulsaba a las autoridades catedralicias a responsabilizar a un solo instrumentista de la enseñanza de varios, si no es que de todos los cordófonos de arco, o asignar esta tarea a un músico que nunca presentó pruebas del dominio de estos instrumentos, casi siempre había tenido un carácter puramente económico. Fueron razonamientos de esta naturaleza los que forzaron al cabildo de la Colegiata de Guadalupe a tomar una decisión desfavorable respecto de la petición de Ignacio Ocadiz, violonchelista y contrabajista del santuario, quien, en 1824, se propuso

93. AECD, AC 16, f. 48v, 14 de noviembre de 1812.

94. AECG, AC 20, f. 24r, 28 de marzo de 1843.

95. Nicolás Joseph Antonio Gil de la Torre fue nombrado “por Musico de Biolin y Vajon” de la Capilla Metropolitana en 1752 (véase ACCMM, AC 41, f. 128r, 11 de julio de 1752) y en el casi medio siglo en que prestó sus servicios a la Catedral llegó a tener incursiones bastante exitosas en la enseñanza musical de los infantes, contando entre sus discípulos con un violinista de la talla de José Manuel Aldana.

96. AHAM, Cabildo, caja 128, exp. 30, [ca. 1810].

97. Según la declaración del propio Caballero, desde el mes de febrero de 1835 él ha cumplido con “el objeto de instruir tres niños en el instrumento del Violin”, siendo obligado a venir al colegio de infantes, sin ser recompensado por esta labor con más que el “Corto estipendio de Siete pesos” (véase AHBG, Correspondencia General, s.f., 11 de agosto de 1835).

98. *Ibid.*

como candidato a la “Plaza de Maestro de Escoleta”.<sup>99</sup> El acta del cabildo no revela los argumentos que han sustentado la decisión de conferirle la enseñanza del contrabajo a José María Coronel, músico de trompa,<sup>100</sup> dándole ventaja a él y no a Ocadíz quien, a juicio de los propios integrantes de la orquesta guadalupana, debió ser considerado “el primer Biolon y Contrabajo dela República”.<sup>101</sup> Sin embargo, el haberse expresado durante la discusión del “punto” referente al “Maestro q. ha de enseñar Instrumentos à los Niños” que “Coronel está pronto à hacerlo enseñando el Contrabajo y Trompa como lo està haciendo p.r solo 4 p.s y así se acordó”,<sup>102</sup> permite conjeturar que la razón de tal preferencia residía en el ahorro que representaba para la fábrica espiritual de la Colegiata la disponibilidad tan oportuna de Coronel.

Las noticias de este tenor, que ponen en tela de juicio la calidad de la enseñanza de los cordófonos de arco y, en general, de la instrucción musical impartida por la Iglesia mexicana en el siglo XIX, podrían, tal vez, incitar aun al más ferviente de sus defensores a unirse a las filas de los aliados de Jesús C. Romero, quien no se cansaba de aseverar que, como en la Nueva España, en el México independiente “la enseñanza musical religiosa continuó siendo rudimentaria”,<sup>103</sup> sugiriendo además que “las exigencias artístico-pedagógicas” que la caracterizaban “debieron ser ínfimas”.<sup>104</sup>

Por fortuna, las pertinaces pesquisas que en el curso de esta investigación se han realizado en diferentes fondos históricos la han nutrido de fuentes documenta-

99. AHBG, AC, caja 10, vol. II, f. 117r, 11 de septiembre de 1824.

100. El nombre de José María Coronel desde 1812 aparece en el “Libro de las Mesadas de los Ministros de Coro, y Orquesta qese pagan de los Sorteos de Loteria pertenecientes á esta Insigne, y Real Colegiata de Ntra Señora de Guadalupe” entre los “Ministros de Orquesta q viven en Mex.co” (véase AHBG, Clavería, Caja 17, “Libro de las Mesadas...”, f. 2r, octubre de 1812). No hemos podido precisar los detalles del nombramiento de este músico, pero el instrumento que éste ha tenido a su cargo se menciona en el acta de cabildo de la Colegiata en que se cita la solicitud de jubilación presentada por Coronel, “a causa de no poder tocar ya la trompa por las enfermedades que padecía” (véase AHBG, AC, caja 10, vol. III, f. 14v, 19 de febrero de 1828).

101. AHBG, Correspondencia General, s.f., 9 de diciembre de 1839.

102. AHBG, AC, caja 10, vol. II, f. 181v, 13 de octubre.

103. Cabe acotar que en sustento de esta idea suya J. Romero presenta dos citas documentales del Archivo Histórico de la Catedral de Mérida, ninguna de las cuales puede elucidar el carácter o nivel de la enseñanza musical en ese templo, ya que la primera de ellas pormenoriza los gastos “en las funciones particulares y en los aumentos de orquesta, en las misas, funerales y demas solemnidades fuera del arancel”, erogados en el mes de diciembre de 1839, mientras que la segunda ofrece la información sobre el inicio del uso de la “serafina” o armonium en el conjunto de la catedral merideña (véase Jesús C. Romero, “Historia de la música”, en *Enciclopedia yucatanense*, México: Gobierno de Yucatán, 1977, p. 676).

104. *Ibid.*

les que proyectaron una nueva y distinta luz sobre el añejo problema de la valoración que debe darse a la calidad de la “enseñanza musical religiosa”<sup>105</sup> en el México surgido de la emancipación, permitiendo alumbrar también la parte concerniente a los cordófonos de arco. El auxilio de estos testimonios de reciente hallazgo hizo posible extraer del campo de los supuestos, las apreciaciones subjetivas y los juicios arbitrarios, las respuestas que se estaban ofreciendo a varios interrogantes en torno a la organización de la enseñanza musical en los colegios catedralicios del México de aquella época, la correspondencia de ésta con los objetivos del estudio, el ejercicio del control sobre el desempeño de los alumnos y sus mentores, el grado de solidez que ha tenido la instrucción en la “música instrumental” y, no menos importante, el florecimiento social y cultural que ésta propiciaba.

Los objetivos que en el siglo XIX perseguía la enseñanza procurada bajo el cobijo del poder eclesiástico fueron expuestos con nitidez por el rector del colegio de infantes “sostenido por el M. I. y V.e Cabildo de la Sta Iglesia Catedral del Obispado de Michoacán”,<sup>106</sup> quien, en 1849, por medio de un escrito declaró que la Iglesia mexicana

“aspiraba necesariamente á que los Niños reciban en él la mas fina, esmerada y Cristiana educacion: para instruirse pues estos alumnos en las Macsimas de piedad, religion, y Urbanidad, y ser útiles ala Sta. Ig.a á simismos y á la Sociedad en que vivan, se dedican á la lectura frecuente de libros piadosos, á la música, canto y al estudio tan necesario del idioma latin.”<sup>107</sup>

Del hecho de que los cordófonos de arco se consideraran útiles para la consecución de tan nobles fines dan fe cuantiosos testimonios —entre los que ya se han citado y los que se referirán oportunamente— que señalan la presencia de estos instrumentos entre las materias impartidas a los infantes de diferentes catedrales. Pero ha de creerse también que entre las máximas que se inculcaban a los educandos y que regían su moral y su conducta debió figurar el proverbio latino: *repetition mater studiorum est*,<sup>108</sup> pues no debió ser sino su certeza, tan absoluta como la verdad de un artículo de fe, probada aun por los educadores novohispanos y heredada por ellos a la época postvirreinal, la que condicionó la enseñanza musical nacida en el ámbito eclesiástico al ejercicio diario.

105. J. C. Romero, *Durango en la evolución musical de México*, México: [s.e.], 1949, p. 7.

106. En los documentos de la época esta institución pudo ser referida también como el “Colegio del Divino Salvador y Señores Angeles Custodios” (véase AHCMo, Gobierno, Colegios, caja 10, leg. 11, s. f., 10 de mayo de 1849).

107. *Idem*.

108. La repetición es la madre del estudio (lat.).



Esta obligatoriedad se puso de manifiesto en el “plan de reformas” propuesto en 1814 para el Colegio de Infantes de la Catedral Metropolitana de México que, haciendo énfasis en la “distribucion diaria” de los estudios, disponía que “los colegiales en todo tiempo se levantarán á las cinco y media. De la media [*sic*] hasta las ocho y media estudio de musica, y los q. esten dedicados á algun instrumento repararán en el sus lecciones”.<sup>109</sup>

Las instrucciones del cabildo de la catedral de Guadalajara en relación con las “lecciones de canto llano y figurado y de instrumentos”, aunque giradas a cierta distancia en el tiempo del documento arriba citado, no distaban de él en su espíritu, ya que estipulaban que las clases de música que recibían los infantes de esa catedral debían ser

“de dos horas diarias una por la mañana y otra por la tarde aceptuandose uncam.te los días de fiesta, los días en que en la Ig.a hubiere funcion solemne con orquesta y canto figurado, los de seña en Quaresma, la semana Santa y los días en que saliere el Cabildo a cantar alguna misa fuera de la Iglesia catedral.”<sup>110</sup>

El mismo sentido han tenido las instrucciones turnadas por el cabildo de la catedral de San Luis Potosí, en 1874, las cuales asignaban “una hora diaria” a la enseñanza musical de los niños del coro<sup>111</sup> y se encontraban en consonancia con la letra del “Libro de Estatutos” de la catedral de Mérida que, aún a principios del siglo XX, obligaba al maestro de capilla a “tener, en todos los días no feriados, escoleta para todos los beneficiados, Cantores, ministros y Sirvientes de la Iglesia”.<sup>112</sup>

Las disposiciones citadas demuestran que “la importancia que los cabildos atribuían a la instrucción formal de los niños de coro” en la Nueva España<sup>113</sup> no ha sufrido demérito alguno en el siglo XIX y que, tan inalterable como ésta,<sup>114</sup> permaneció la organización de los estudios, basada en el ejercicio diario de los colegiales.

109. ACCMM, AC 67, f. 176v, 28 de junio de 1814.

110. AECG, AC 20, f. 291r y v, 25 de octubre de 1849.

111. AHCSLP, AC 1, f. 103r, 15 de septiembre de 1874.

112. ACCM, “Libro de Estatutos del M. I. y V. Cabildo Catedral de Mérida de Yucatán”, f. 31, 1902.

113. Gerard Behague, *La música en América Latina: una introducción*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1983, p. 27.

114. La relevancia que ha tenido la instrucción musical en la época referida se desprende, por ejemplo, de la respuesta que dio el cabildo de la Catedral Metropolitana al escrito con que José Manuel Aldana ha solicitado una licencia “para curarse [...], pues le amenaza una hidropesía”, otorgándole el permiso “por el tiempo q.e estan en vacaciones los Niños Infantes” (ACCMM, AC 64, ff. 99v y 100v, 18 y 25 de agosto de 1809).

Tampoco desmayó en esta época el ojo avizor del cabildo que, con el mismo sigilo que en el virreinato, velaba por la eficiencia en el trabajo de los ministros de la Iglesia a cargo de la enseñanza de la música vocal e instrumental y por el rendimiento de los infantes que asistían a las escoletas correspondientes. Un recurso casi infalible para ejercer el control sobre el funcionamiento del proceso educativo en el siglo XIX seguían siendo las visitas anuales que realizaban los señores capitulares a los colegios de sus respectivas catedrales para enterarse de viva voz de los progresos en el estudio conseguidos por los colegiales, o bien para asentar su ausencia y descubrir las causas de ésta. Así, se informó al cabildo de la Catedral Metropolitana de México que la visita hecha en 1814 al Colegio de Infantes de ese templo había resultado en

“el desengaño mas claro de q. los niños ni habían adquirido las ventajas correspondientes á la enseñanza q. les proporciona la iglesia, ni podían adquirirlas continuándose el sistema de gobierno q. hasta allí habia observadose [*sic*] en el colegio”.<sup>115</sup>

Como se reveló en la nota puesta en el libro de actas capitulares, el principal problema que había surgido en el Colegio fue que en el año de 1812 los infantes “solo tuvieron de estudio de musica ciento veinte horas; de escoleta y escuela las mismas [...]; de 1813 hasta agosto fue lo mismo con una diferencia bien corta”.<sup>116</sup> Detectado oportunamente este inconveniente, se tomaron las providencias necesarias para enderezar tan desoladora situación, adoptando un “plan de reformas” que por mandato de cabildo elaboró el rector del Colegio.<sup>117</sup>

Un medio para el diagnóstico de la calidad de la instrucción musical, no menos eficaz que las inspecciones anuales, eran los informes que, a solicitud del cabildo, presentaba ya fuera el rector del colegio, ya fuera su juez o un eclesiástico comisionado para tal propósito, pudiendo un reporte desfavorable causar reprimendas administrativas e incluso la separación temporal o definitiva de un maestro de escoleta de su cargo.

Por esto, después de haber sido informado el cabildo de la Catedral Metropolitana que “D.n Nicolas Delmonte Mtro de estilo, en tres años [...] solo ha venido a ensallar a los Niños dos responsorios de la Purissima, y dos de la Virgen de Guadalupe: en unos pocos de dias que ha venido antes de dichas fiestas”, se procedió a suspenderle la renta de la que gozaba “por razon de Maestro”, esto sí, no privando al maestro amonestado del derecho de enseñar a los niños gratuitamente, si

115. ACCMM, AC 67, f. 175v, 28 de junio de 1814.

116. *Idem*.

117. ACCMM, AC 67, ff. 157r, 164v-165r, 175v y 176v, 7 y 27 de mayo y 28 de junio de 1814.

así lo deseara.<sup>118</sup> Con mayor suerte corrió otro músico de la Catedral Metropolitana, don Antonio Salot, quien, no obstante perder en 1813 la renta que percibía “por Mtro de los Niños Infantes”,<sup>119</sup> logró recuperarla al cabo de dos años, cuando el cabildo resolvió aumentarle “cien p.s a este Ministro por enseñar la trompa a los Niños”.<sup>120</sup>

A las acciones, similares a las que adoptaban las autoridades de la Catedral Metropolitana de México, recurría el cabildo de la catedral de Guadalajara, el cual, estando al pendiente de la calidad de la enseñanza musical en el colegio de infantes, ordenó en 1845 que “se reconvenga à los Maestros de Canto è instrumentos sobre el poco adelantamiento de los Niños à quienes estan instruyendo”.<sup>121</sup>

No sólo los maestros, también sus pupilos podían ser reprendidos por las autoridades catedralicias en el caso de no demostrar un progreso notorio en sus estudios. Así, en 1802, el “B.r D.n Ign.o Paz”, entonces rector del Colegio de Infantes de la Catedral Metropolitana de México, en su informe “relativo al estado actual, y aprovecham.to que se les advierte” a los infantes, hizo ver la conveniencia de que

“ninguno saliere del Colegio en el presente año, pues [...] los Niños Vito Manterola, è Ilario Quadros para lograr una completa instrucción, en el Violoncelo uno, y el otro en el Contrabajo, devian permanecer en el Colegio”.<sup>122</sup>

Al entendimiento de los requerimientos a los que en el siglo XIX debieron corresponder los conocimientos atesorados en los años de estudio por el ejecutante de los cordófonos de arco para que su instrucción musical alcanzara el calificativo de “completa”, conducen los documentos que descubren la pretensión que han tenido los mentores de los infantes en “ponerlos en aptitud” suficiente “p.ra tocar en el Coro”.<sup>123</sup> La garantía de esa habilidad señalada como el objetivo principal de la instrucción musical arropada por la Iglesia demuestra que en el México independiente, al igual que en el virreinato, ésta no observaba sino los “fines utilitarios para cubrir las necesidades de los oficios eclesiásticos”.<sup>124</sup>

Qué tan grandes o demandantes eran estas necesidades, en parte, contribuye a establecer el repertorio de la capilla decimonónica que, además de las obras que contenían los pasajes para los cordófonos de arco “obligados”, integraba oberturas

118. ACCMM, AC 67, ff. 7v y 111r, 23 de julio de 1813 y 21 de enero de 1814.

119. ACCMM, Ministros, Libro 12, f. 50 r, 23 de julio de 1813.

120. ACCMM, Ministros, Libro 12, f. 51 v, 16 de marzo de 1815.

121. AECG, AC 20, f. 113v, 1 de julio de 1845.

122. ACCMM, AC 60, f. 210v, 1 de febrero de 1802.

123. AHAM, Cabildo, caja 193, exp. 47, s.f., s.a.

124. J. C. Romero, *op. cit.*, p. 7.

operísticas, sinfonías y aun piezas para un instrumento solista y orquesta.<sup>125</sup> Pero antes de reputarlas de “mediocres”, decisión por la que optó J. C. Romero, y buscar un epíteto del mismo rango para describir las habilidades profesionales de los infantes que se aleccionaban para darles atención, ha de hacerse memoria de que, al menos en la Catedral Metropolitana de México, a las sugerencias presentadas por los señores capitulares en el sentido de que “algunos de los niños infantes podían servir en la orquesta”,<sup>126</sup> usualmente seguía una cuidadosa selección de los aspirantes a las plazas vacantes. Sometidos a este proceso, aquellos de los colegiales que, como Fernando Molina, quien “aprendiendo a tocar el Violín” había demostrado “mui buena disposición p.a aprovechar en dicho instrumento” pero, por ser “halgo floxo”, no ha encontrado la manera de sacar provecho a sus dones naturales más que para alcanzar “una regular aptitud”,<sup>127</sup> se veían en desventaja frente a los instrumentistas que habían sabido aquilatar las enseñanzas recibidas en el colegio de infantes para nutrir con sus bondades las actividades profesionales que ejercían dentro y fuera de la Iglesia.<sup>128</sup>

La obligatoriedad de las lecciones diarias, el control sobre la regularidad y la calidad de enseñanza, reprimendas a los colegiales y a los maestros negligentes, así como algunos incentivos a los alumnos de mejor aprovechamiento,<sup>129</sup> han hecho posible preparar para el ejercicio profesional de los cordófonos de arco aun a aquellos educandos cuyas aspiraciones inicialmente habían sido encaminadas por un rumbo distinto. De modo tal que, tras hacer el ya mencionado Agustín Monroy efectiva su renuncia a “la Capellania supernumeraria de Coro” de la catedral de

125. Sin el afán de anticipar la publicación de los resultados de la investigación en torno a la música orquestal en el México decimonónico recientemente concluida por esta autora, queremos señalar que entre los “papeles de música” que en aquella época se integraron en los archivos y en el repertorio de las capillas catedralicias se encontraban obras sinfónicas de autores como Haydn, Mozart y Bellini (véase ACCMM, Inventarios, leg. 15, f. 35, 31 de diciembre de 1874).

126. ACCMM, AC 75, f. 39v, 25 de mayo de 1838.

127. AHAM, Cabildo, caja 193, exp. 47, s.f., s.a.

128. El poco aprecio que han tenido las autoridades de la Catedral Metropolitana de la destreza que F. Molina mostraba en la ejecución de los instrumentos de arco pone de manifiesto la respuesta que dio el cabildo a su solicitud de admitirlo “en la plaza de músico de contrabajo q. obtenía el difunto P. Reynoso, ó en una de violín”, postergando la resolución de este asunto “para quando haya otra vacante” (véase ACCMM, AC 68, f. 202v, 22 de enero de 1817).

129. En 1823, el cabildo de la Colegiata de Guadalupe aceptó gustosamente “la oferta y el Patronato” de un particular, don José Antonio Martínez de los Ríos, quien propuso “dar el premio al Niño mas aplicado en la Musica” (véase AHBG, AC, caja 10, vol. II, ff. 84r y v, 30 de septiembre de 1823).

Puebla, las autoridades del templo no habían expresado objeción alguna a su nombramiento como violinista de la orquesta,<sup>130</sup> como el cabildo de la Catedral Metropolitana de México tampoco desestimó la buena voluntad de Agustín Vera, uno de sus capellanes de coro, quien se ofreció para servir “la plaza de Ripiano de 2º biolin en las asistencias que hagan los biolines;<sup>131</sup> y la de tenór en las demas que solo concurren voces al coro”.<sup>132</sup>

Las enseñanzas recibidas en el Colegio de la Catedral Metropolitana de México, a las que se sumaron los “cuarenta y seis años cumplidos” en el desempeño del violín y “de otros instrumentos que tocó desde niño infante”, hicieron a Simón Vivián (Bibián) merecedor de la preferencia que se le dio para ocupar la plaza del violín segundo en la orquesta de ese templo<sup>133</sup> y, sin duda, también han servido a este músico, uno de los intérpretes que inauguraron en México la tradición de la intervención del violín solista en los entreactos de las funciones teatrales, en la adquisición del “bello estilo” que distinguía a su ejecución.<sup>134</sup> Es muy probable que Joaquín Beristáin, admitido en 1836 como violonchelo de la orquesta del santuario guadalupano, debió su destreza en el manejo de este instrumento,<sup>135</sup> tanto como su instrucción musical, base de sus futuras conquistas profesionales, al empeño de los tutores que había tenido como infante de la Colegiata de Guadalupe. En el seno de la catedral decimonónica se han formado José María Aldana, Pablo Sánchez y Luis G. Morán, por nombrar sólo algunos violinistas de los que han sabido combinar con éxito la ministración en la Iglesia con el servicio en las empresas teatrales, o bien optaron por abandonar el amparo eclesiástico para descollar como solistas, directores de orquesta o compositores, cuyo talento fecundó el terreno en el que despuntó aquella insípida producción musical con la que se inició la integración del repertorio mexicano para los instrumentos de arco.

Pero, por representativos que fueran estos nombres para la etapa de la historia de la música en México en la que se inscribió su presencia y por lo estimable que resultara el desempeño artístico de sus portadores, con esto no se agota la importancia que en el México decimonónico ha tenido la enseñanza musical que se impartía en los colegios de infantes y a cuyo cuño pertenecían tanto los personajes

130. ACCP, AC 62, f. 38r, 23 de febrero de 1827.

131. La instrucción en el violín que Agustín Vera ha recibido en sus años de infante de la Catedral Metropolitana, ha estado a cargo de don Antonio Castro y Virgen (véase ACCMM, AC 67, f. 7v, 23 de julio de 1813).

132. ACCMM, AC 70, f. 30r, 10 de enero de 1822.

133. ACCMM, Correspondencia, caja 26, exp. 2, s.f., [ca. 17 de septiembre de 1833].

134. *Diario de México*, t. IV, núm. 414, Ciudad de México, 18 de noviembre de 1806, p. 323.

135. AHBG, AC, caja 11, vol. I, f. 18r, 15 de marzo de 1836.

mencionados, como un considerable número de sus adláteres, quienes, aunque con méritos no tan memorables, se han dedicado a la ejecución de los cordófonos de arco y a la composición de obras para ellos.

El justiprecio objetivo del relieve que la instrucción musical propiciada por la Iglesia mexicana adquirió para el progreso del arte de los instrumentos de arco en el país se alcanza cuando a esta labor se suma el aporte que los maestros de los colegios catedralicios y sus discípulos ofrecieron a las diferentes formas de su enseñanza que durante el siglo XIX prosperaron en la República Mexicana. En este rubro, además de la transmisión de los secretos del oficio en el seno familiar y la enseñanza particular: formas de instrucción musical que transitaron del periodo virreinal a la época de la Independencia, sin manifestar notorias diferencias en el método que empleaban o los objetivos que perseguían<sup>136</sup> y en las que con éxito participaban los representantes de la generación postrera de las dinastías de los músicos al servicio de la catedral novohispana y sus vástagos,<sup>137</sup> se debe hacer patente también el denuedo con el que los ministros músicos de la Iglesia decimonónica contribuyeron a la formalización y sistematización de la enseñanza de los cordófonos de arco en México, a través de su colaboración con las nuevas empresas educativas. Independientemente

136. Hasta donde permiten juzgar las fuentes documentales, la enseñanza doméstica de los cordófonos de arco nunca fue subordinada a sistema alguno que reglamentara el programa y la duración de estudios o la frecuencia con la que se impartían clases, por lo que su productividad se encontraba en relación directa con los conocimientos y las habilidades profesionales del tutor, las aptitudes y el tesón del educando y, no por último, con el objetivo en cuyas aras se procuraba la formación musical y que, usualmente, era la integración en una capilla catedralicia. La suma de estos factores en cada uno de los casos era tan desemejante como el mismo resultado que recompensaba el esfuerzo de los que se preparaban para continuar con la tradición familiar, permitiendo a algunos de ellos cosechar éxitos como intérpretes y creadores del incipiente repertorio didáctico y artístico de concierto para los instrumentos de arco y dejando a otros conformarse con el fruto inmaduro de la mediocridad musical.

137. A la elite de los intérpretes de los instrumentos de arco y educadores musicales por tradición familiar pertenece José Francisco Delgado y Fuentes (ca. 1770-1829), destacado violinista y compositor, retoño de la prole musical de don José Manuel Delgado. En el mismo tenor se puede señalar a José Vicente Castro y Virgen (?-1827), hijo y alumno del integrante de la capilla de la catedral de Valladolid del mismo nombre, violinista, pedagogo y autor de un opúsculo teórico dedicado a sus “discipulos, particularmente de Clave” (*Teoría de los principios mas esenciales de la Musica...*, México, 1814), y a Luis G. Morán (ca. 1830-1887), acreditado ejecutante de órgano y violón, un personaje notable y a la vez controvertido en el campo de la pedagogía musical, quien se inició en la profesión bajo la tutela de su padre, José Luis Morán, violín primero de la catedral de Puebla (véanse ACCP, AC 67, f. 122r, 6 de julio de 1849; *La Época Musical*, t. I, núm. 9, Ciudad de México, 31 de mayo de 1885, p. 68).

de que los modelos de instrucción musical distintos a los que fomentaba el poder eclesiástico no atañen a la competencia del presente estudio, resulta imprescindible señalar la presencia de los intérpretes de violín, violonchelo y contrabajo formados en los colegios catedralicios en las nóminas de las empresas educativas erigidas con el auspicio de sociedades filarmónicas<sup>138</sup> o subvencionadas por el Estado, debido, sobre todo, a la importancia de su aporte al desarrollo de la base teórico-metodológica de la enseñanza de los instrumentos de arco.<sup>139</sup> El conocimiento de los métodos de los principales autores europeos que mostraban los ex colegiales de las catedrales y sus discípulos, como Isabel Heredia, primer violín de la catedral de Mérida, quien estuvo a cargo del “conjunto de violines de orquesta”<sup>140</sup> en el Instituto Literario de Yucatán<sup>141</sup> y, posteriormente, encabezó la “clase de instrumentos de

138. Las sociedades de filiación filarmónica, artística o artístico literaria han constituido uno de los rasgos más característicos de la vida cultural del México independiente. Diseminadas por toda la República, sin otorgar preferencia a las poblaciones importantes por el número de sus habitantes o por el arraigo de sus tradiciones culturales, algunas de estas sociedades reunían a la élite intelectual del lugar, otras apenas contaban con un grupo de individuos con ciertos conocimientos y experiencia en bellas artes para dar noticia de su fundación y enunciar su razón de ser. Ésta podría variar entre la propuesta de enmendar la carencia de entretenimientos (AMG, BA 2.1/1834, ant. paq. 55, leg. 143, ff. 1-4, enero de 1834) y el compromiso de solemnizar las ceremonias cívicas y religiosas (*El Estandarte*, año V, núm. 491, San Luis Potosí, 7 de noviembre de 1889, p. 2; *Euterpe*, año 1, núm. 2, Morelia, 8 de agosto de 1892, p. 8), enfocarse hacia objetivos tan plausibles como el de “difundir el arte en todas sus formas, así como para hacer obra de filantropía” (*El Arte Musical*, t. IV, núm. 117, Veracruz, 4 de septiembre de 1921, p. 1), o bien pretender “la propagación y progresos de la música” (*Reglamento de la Sociedad Filarmónica Jalisciense*, Guadalajara: Tipografía de Remigio Carrillo, 1869, p. 3). La primera de las sociedades filarmónicas que promovían este objetivo fue la que se constituyó en la Ciudad de México en 1824 y contaba entre sus “socios facultativos”, es decir, los que se comprometían a ocuparse de la enseñanza de música, con José Francisco Delgado y Fuentes, José Sotero Covarrubias, José Vicente Castro y Virgen, Quirino Aguinaga y José Agapito Castel, todos violines de la Catedral Metropolitana, así como con José Vicente Covarrubias y Agustín Ríos, violinistas de la orquesta de la Colegiata de Guadalupe, a los que más tarde se sumó José María Bustamante, contrabajo de este templo (*cf.* J. C. Romero, *José Mariano Elízaga*, México: Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934, pp. 36 y 45).

139. La monografía en la que esta autora expone los resultados de la investigación en torno a las obras teóricas y el repertorio didáctico que los autores del México decimonónico dedicaron a los instrumentos de arco está próxima a publicarse en el núm. 1 de *Perspectiva Interdisciplinaria en Música*, una nueva revista de la Academia Mexicana de Ciencias, Artes, Tecnología y Humanidades.

140. *La Razón del Pueblo*, año VII, núm. 890, Mérida, 28 de julio de 1873, p. 4.

141. El Decreto Núm. 74 del Gobierno de Estado referente a la *Ley Orgánica de Instrucción Pública en el Estado de Yucatán* disponía sobre la integración al Instituto

cuerda”<sup>142</sup> en el Conservatorio Yucateco;<sup>143</sup> Severiano López, alumno de l presbítero Agustín Caballero y profesor de viola en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación<sup>144</sup> o Luis G. Morán, catedrático de violín en el mismo establecimiento, arguye en favor de la tesis antes expuesta de que no sólo por la pericia en el ejercicio práctico de los cordófonos de arco, también por la solidez de la preparación teórica que ofrecía a sus educandos, el colegio catedralicio, al menos hasta la segunda mitad del siglo XIX, no había sido superado ni igualado por ninguna otra institución de enseñanza musical. La atención que en los colegios de infantes se prestaba al estudio de los cordófonos de arco y, por extensión, a la “música instrumental”, demuestra con meridiana claridad que, fiel a las usanzas novohispanas, la Iglesia mexicana no desatendió la instrucción musical entre sus menesteres y, aunque en condiciones socioculturales hostiles a la demostración de su imperio en la formación de la juventud mexicana<sup>145</sup> y con una envergadura considerablemente disminuida por su menguada situación económica, siguió impartíendola a los religiosos, a sus ministros y aun a todo aquel que, ávido de conocimiento, o bien con el aliciente de un futuro empleo, venía a sus puertas para ser adiestrado en el oficio de músico.<sup>146</sup>

---

Literario del Estado de varias escuelas especiales y, entre ellas, de la Academia de Música vocal é instrumental en la que se debían cursar las siguientes asignaturas: “De Solfeo, que durará dos años. De piano y canto. De instrumentos de cuerda. De instrumentos vocales” (véase *La Razón del Pueblo*, año VII, núm. 927, Mérida, 22 de agosto de 1873, p. 1).

142. *La Razón del Pueblo*, segunda época, año VIII, núm. 123, Mérida, 27 de agosto de 1875, p. 4.

143. El Conservatorio Yucateco de música y declamación fue “creado y establecido” en 1873 por la Sociedad Filarmónica de Mérida, teniendo por objetivo “la enseñanza de la Música vocal é instrumental para niños y jóvenes de ambos sexos” y ofreciendo para señoritas “una cátedra de solfeo y piano” y para hombres las de solfeo, de piano y canto, de instrumentos de cuerda y de instrumentos de viento (véase *Reglamento del Conservatorio Yucateco de Música y Declamación*, Mérida de Yucatán: Imprenta del Gobierno, 1873, pp. 3 y 4).

144. AMCNM, Exámenes, s.f., 1872.

145. Gloria Carreño, señalando que “durante todo el Virreinato la iglesia fue la encargada de la educación en todos sus grados y tipos”, comenta con gran acierto que la necesidad de ejercer control sobre todas las instituciones de carácter educativo y, por ende, sobre “la mentalidad de la población”, obedeció a la constante procura que ha tenido la Iglesia y el virrey, como su patrono en la Nueva España, de mantener inalterada “una concepción específica de la vida, que no es otra sino la de conservar un mundo de opresión colonial” (véase G. Carreño, *op. cit.*, pp. 36-37).

146. En 1888 el programa del Seminario Conciliar de San Luis Potosí insertado en un periódico local advertía que las asignaturas impartidas en esta institución educativa y, entre éstas, la de la “música vocal e instrumental”, podían ser igualmente útiles para “los que aspiran al estado eclesiástico” y aun para aquellos que anhelan “cualquier carrera comercial y aun literaria” (véase *El Estandarte*, año III, núm. 301, San Luis Potosí, 5 de enero de 1888, p. 4).





Anónimo mexicano, x. XIX, *Éxtasis de San Francisco*,  
vital, iglesia de San Francisco, San Luis Potosí, S.L.P.



Anónimo novohispano, 1800, Exvoto del mayordomo, rector y diputados de la cofradía de  
Nuestra Señora del Carmen del Colegio de San Ángel (detalle), óleo sobre tela,  
iglesia de Nuestra Señora del Carmen, Ciudad de México

### BIBLIOGRAFÍA

- Behague, Gerard, *La música en América Latina: una introducción*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1983.
- Bernal Jiménez, Miguel, *El archivo musical del Colegio de Santa Rosa de Santa María de Valladolid, siglo XVIII*, Morelia Colonial, Morelia: Sociedad Amigos de la Música, Ediciones Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- , *La música en Valladolid de Michoacán*, México, Morelia: Schola Cantorum, 1962.
- Brill, Mark, *Los maestros de capilla de la Catedral de Antequera*, en Jesús Lizama y Daniela Traffano (coords.), *Cuadernos de Historia Eclesiástica*, núm.2, Oaxaca: Foesca, Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Oaxaca.
- Carmona, Gloria, *La música en México, I. Historia, 3. Periodo de la Independencia a la revolución (1810 a 1910)*, México: UNAM, 1984.
- Carreño, Gloria, *El Colegio de Santa Rosa María de Valladolid, 1743-1810*, Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1979.
- Galindo, Miguel, *Nociones de historia de la música mexicana*, Colima: Tipografía El Dragón, 1933.
- Mayer-Serra, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, 2 vols., México: Atlante, 1947.
- Miranda, Ricardo, *Antonio Sarrier, sinfonista y clarín*, Morelia: Conservatorio de las Rosas, 1997.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario de Música en México*, Guadalajara, Jal.; Secretaría de Cultura de Jalisco, 1995.
- Reglamento de la Sociedad Filarmónica Jalisciense*, Guadalajara: Tipografía de Remigio Carrillo, 1869.
- Reglamento del Conservatorio Yucateco de Música y Declamación*, Mérida de Yucatán: Imprenta del Gobierno, 1873.
- Romero, Jesús C., *Durango en la evolución musical de México*, México: [s.e.], 1949.
- , *José Mariano Elízaga*, México: Ediciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
- , “Historia de la música”, en *Enciclopedia yucatanense*, México: Gobierno de Yucatán, 1977.
- Roubina, Evguenia, *Los instrumentos de arco en la Nueva España*, México: Conaculta-Fonca y Ortega y Ortiz Editores, 1999.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México: Editorial “Cultura”, 1934.
- Sordo Sodi, Carmen “Beristáin, Joaquín”, en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol 2, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

- Sosa, Francisco, *Biografías de mexicanos distinguidos*, México: Secretaría de Fomento, 1884.
- Stevenson, Robert, "Bustamante, José María", en Emilio Casares Rodicio (coord.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. 2, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

### HEMEROGRAFÍA

- Muñoz Ledo, Luis F., "Beristain (D. Joaquin)", *La Armonía*, t. I, núm. 3, México, 1 de diciembre de 1866.
- Arte musical, El*, t. IV, núm. 117, Veracruz, 4 de septiembre de 1921.
- Diario de Jalisco, El*, año I, núm. 101, Guadalajara, 1 de octubre de 1887.
- Época musical, La*, t. I, núm. 9, Ciudad de México, 31 de mayo de 1885.
- Estandarte, El*, San Luis Potosí: año III, núm. 301, 5 de enero de 1888;  
año V, núm. 491, 7 de noviembre de 1889.
- Euterpe*, año 1, núm. 2, Morelia, 8 de agosto de 1892.
- Imperio, El*, t. II, núm. 78, Guadalajara, 10 de noviembre de 1866.
- Razón del pueblo, La*, Mérida: año VII, núm. 890, 28 de julio de 1873, núm. 927, 22 de agosto de 1873;  
año VIII, núm. 123, Mérida, 27 de agosto de 1875.
- Sol, El*, año 4, núm. 1229, Ciudad de México, 27 de octubre de 1826.

### ÍNDICE DE ABREVIATURAS

- AC: Actas de Cabildo
- ACCP: Archivo del Cabildo de la Catedral de Puebla
- ACMM: Archivo del Cabildo de la Catedral Metropolitana de México
- AECD: Archivo Eclesiástico de la Catedral de Durango
- AECG: Archivo Eclesiástico de la Catedral de Guadalajara
- AECJ: Archivo Eclesiástico de la Catedral de Jalapa
- AHAM: Archivo Histórico del Arzobispado de México
- AHAO: Archivo Histórico del Arzobispado de Oaxaca
- AHBG: Archivo Histórico de la Basílica de Guadalupe
- AHCM: Archivo Histórico de la Catedral de Morelia
- AHCMo: Archivo Histórico Casa Morelos
- AHCSILV: Archivo Histórico del Colegio de San Ignacio Loyola (Vizcañas)
- AHCSLP: Archivo Histórico de la Catedral de San Luis Potosí
- AHEM: Archivo Histórico del Estado de México
- AHESLP: Archivo Histórico del Estado de San Luis Potosí
- AHEZ: Archivo Histórico del Estado de Zacatecas
- AHGEH: Archivo Histórico General del Estado de Hidalgo

AHMCR: Archivo Histórico Musical del Conservatorio de las Rosas

AMCNM: Archivo Muerto del Conservatorio Nacional de Música

AMG: Archivo Municipal de Guadalajara

\* \* \*

**Dra. Evguenia Roubina.** Violonchelista e investigadora mexicana de origen bielorruso. Desde 1990 radica en la Ciudad de México donde por más de diez años formó parte de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Como becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, hizo sus estudios de doctorado en el Conservatorio Estatal de San Petersburgo Rimsky-Korsakov en el campo de Historia, teoría y metodología de interpretación musical, y obtuvo el título de *Philosophy Doctor in Sciences of Art*.

Actualmente es Profesora Titular de Tiempo Completo de la Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinadora del Programa de Maestría y Doctorado en Música de la misma casa de estudios, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (II nivel) y miembro fundador de la Academia Mexicana de Ciencias, Arte, Tecnología y Humanidades.

Es autora de varios artículos y libros dedicados al estudio de la música mexicana. Su trabajo en este campo ha sido galardonado con el Premio Robert Stevenson de Musicología e Investigación en Música Latinoamericana, 2000-2001 (Washington), mención en el I Concurso Internacional Gourmet Musical de Investigación sobre Música de Latinoamérica (Buenos Aires, 2003), mención especial en la novena edición del Premio de Musicología Casa de las Américas (La Habana, 2003) y el Premio de Musicología Latinoamericana Samuel Claro Valdés 2004 (Chile).

**Resumen.** El artículo ofrece los resultados de la investigación en torno a la instrucción musical impartida en el México decimonónico bajo el auspicio del poder eclesiástico, un tema nunca antes abordado por los estudios especializados. La autora establece el lugar asignado a los cordófonos de arco en el marco de la educación que la Iglesia mexicana procuraba a sus colegiales, descubre los objetivos, formas y principales actores de su enseñanza y, valiéndose de un vasto *corpus* de fuentes documentales inéditas, sostiene su tesis de que, aún en la segunda mitad del siglo XIX, la solidez de la preparación musical teórica y práctica de que el colegio catedralicio proveía a sus “infantes”, no había sido superada ni igualada por ninguna otra empresa educativa.

**Abstract.** This article provides results regarding research on musical training being given during the XIX Century under the auspicious of ecclesiastical authorities in México. This is a topic which had never before been handled in specialized studies. This text establishes the place assigned to bowed string instruments within

the frame of musical education offered by the Mexican Catholic church to her students, sets down objectives, forms ad main participants in teaching and, taking advantage of a vast corpus of unpsblished documentary sources, upholds its thesis of the solidness of theoretical and practical musical instruction granted in the second half of that century by the Catedral Collage to its “infantes”, a feat never theretofore having been equaled or surpassed by any other educational enterprise.



## PAUL GROUSSAC EN LA CRÍTICA MUSICAL ARGENTINA (ACUSACIÓN Y DEFENSA)

**POLA SUÁREZ URTUBEY**

---

Antes de la reciente aparición (año 2005) de *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac* que Carlos Páez de la Torre (h)<sup>1</sup> aborda con extraordinario interés e impecable método desde el ángulo biográfico y crítico, eran escasos los estudios sobre la trayectoria y personalidad de este apasionado escritor. Es cierto que no faltaron cálidos e inteligentes trabajos interesados en reconstruir esa vida que se inició en Toulouse, Francia, el 15 de febrero de 1848 y terminó el 27 de junio de 1929 en Buenos Aires, exactamente en sus habitaciones de la Biblioteca Nacional, a la que honró durante tantos años en carácter de director. Pero esta obra reciente de Páez, cautivante sin duda, pone cada cosa en su lugar, es de una claridad meridiana y nos permite transitar sin dudas ni sobresaltos por la existencia del gran literato e historiador. De todas maneras, la base de este trabajo tiene como fundamento los aportes de Juan Canter con sus artículos del diario *La Nación* y los de Cornelia, una de las hijas del escritor, que nos dejó en sendas notas su "Groussac íntimo" y su percepción del hombre, naturalmente desde su exclusivo ángulo filial. A ello se suman, claro está, nuestras búsquedas personales por bibliotecas y hemerotecas, realizadas en el curso de años, a fin de lograr el relevamiento de la casi totalidad de sus trabajos sobre crítica musical.

\* \* \*

Es difícil saber cuándo comienzan las aficiones de Paul Groussac por la música. Pero algo ocurre ya en la infancia. Toulouse, la antigua e histórica ciudad del Languedoc de su nacimiento, lo acunó con el viejo *patois* de los trovadores, como

1. Carlos Páez de la Torre: *La cólera de la inteligencia. Una vida de Paul Groussac*, Buenos Aires, Emecé (Memoria argentina), 2005, 408 pp.

dice él mismo, pero también con esas breves melodías estróficas que rodando de siglo en siglo se hicieron folklore. Es indudable que Groussac debió haberlas escuchado, puesto que circulan todavía hoy en América, algunas de ellas como parte del cancionero infantil.

El hombre llegó al mundo en un año inquieto, rebelde, el mismo en que Europa se levanta para imponer un nuevo orden social. Al llegar a la adolescencia, atenaceado por pertinaces jaquecas, fue enviado a casa de su abuela materna, que habitaba en Sorèze, departamento de Tarn, donde tuvo la inolvidable experiencia de ser educado con la palabra y el ejemplo del padre Lacordaire. Terminado luego el ciclo en el Liceo de Toulouse, comenzó a prepararse para el difícil ingreso en la Escuela Naval de Brest, a la cual renunció tras haber aprobado los exámenes. Luego, un paso por París y finalmente Bordeaux, y la gran aventura de un adolescente de dieciocho años: trepado al velero "Anita", llegó a Buenos Aires.

Se sabe muy poco acerca de las razones que lo trajeron hasta esta ciudad de América; pero Juan Canter<sup>2</sup> (2) sugiere que un nuevo casamiento de su padre, ya viudo, lo habría empujado a alejarse de la casa. De ese hogar donde se había familiarizado con los nombres de Taine, Quinet, Michelet. Ya conocía los discursos de Victor Hugo y ya la política, con Napoleón III como protagonista, cobraba realidad para el muchacho.

A su llegada (febrero de 1866), la Argentina atraviesa los incidentes de la guerra con el Paraguay y aún viven varios de los héroes de la lucha intelectual contra Rosas, mientras están ya bien grabados los nuevos nombres: Mitre, para consolidar la soberanía nacional y Sarmiento para apuntalar la educación pública. Avellaneda se aproxima...

Las impresiones del joven francés respecto de la ciudad de Buenos Aires y las amarguras en tierra extraña, quedan estampadas en sus libros, aunque Groussac se disfrace tras los nombres de Marcelo Renault o de Ouden. Juan Canter, que ha estudiado a Groussac con amor y devoción que no oscurece la lucidez crítica, ha escrito en uno de sus numerosos artículos publicados en el diario *La Nación*: "La verdad es que no hay que acudir a ayudas extrañas para conocer a Groussac: él se encarga por sí mismo de suministrarnos la información requerida".<sup>3</sup>

Leyéndolo, ya sea en *Fruto vedado* o *En los que pasaban*, entre tantísimos otros títulos, "viene espontáneamente hacia nosotros —dice Canter— como lo viéramos una última vez, tocándose la barbilla o ajustándose los anteojos con gestos elegantes".

2. Juan Canter: "Groussac y unos días olvidados de su vida", en *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, XIX, 1933 (Buenos Aires, 1934), p. 138.

3. Juan Canter: "La llegada de Groussac a Buenos Aires", Buenos Aires, *La Nación*, 5 de julio de 1953.



Seguir paso a paso la vida de Groussac desde su arribo, apenas con su título de bachiller, hasta que comienza su actividad como escritor sobre temas de música, nos obliga a recordar el período en que se dedica a cuidar ovejas en San Antonio de Areco, antes de iniciarse, a los veinte años, como profesor de matemática en el Colegio Modelo de la ciudad de Buenos Aires y desde los veintidós como profesor de la misma materia en el Colegio Nacional.

En relación con lo que aquí interesa nos trasladamos luego a la ciudad de Tucumán, donde en 1871 se dirige Groussac invitado por Nicolás Avellaneda, Ministro de Instrucción Pública de Sarmiento, para desempeñarse como profesor de matemática en el Colegio Nacional. En la provincia del Norte se quedaría once años, hasta 1882, lapso que le dio ocasión para iniciarse en la actividad que lo apasionó tal vez más que ninguna: el periodismo que combate y enseña; que fustiga y corrige. Allí dirigió el periódico *La Unión* y escribió en *La Razón*, cuya dirección también ejercería a partir de 1874. Separado de sus cátedras del Colegio Nacional por disidencias políticas con el rector don José Posse, fue nombrado Director de enseñanza en la provincia y luego Inspector nacional de educación. En 1878 se lo designó director de la Escuela Normal de la ciudad, donde comenzó un estudio rigurosamente sistemático, según leemos en la primera serie de *El viaje intelectual*: “Me sumergí durante años en inmensas y variadas lecturas; fue mi período de noviciado y verdadera iniciación, en que sólo existí para el espíritu...”

Justamente de 1878 data el primer escrito sobre música del que tenemos noticias. Se trata de “Moral histórica, artículos sobre hombres célebres”, resultado de una serie de cursos que dictaba Groussac los días sábados a los alumnos de segundo y tercer año de la Escuela Normal. Dichas conferencias aparecían al día siguiente en *La Razón*, de manera que los alumnos pudieran estudiarlas con mayor comodidad y precisión. Deseando ofrecer “ejemplos vivos” en el curso de moral, Groussac abordó a Beethoven, Galileo, Cervantes, Bacon, Gutenberg, Palissy, Dante y San Vicente de Paul, entre otros.

Alfonso de Laferrére<sup>4</sup> afirma que aparte de los comentarios de actualidad, Groussac escribió en *La Razón* de Tucumán innumerables artículos literarios, impresiones de naturaleza y arte, siluetas de grandes escritores, versos y crónicas musicales. Esta campaña periodística habría sido la verdadera escuela para el futuro crítico. En ella habría realizado su aprendizaje definitivo del español, al tiempo que fraguaba su intensa formación cultural.

Entre aquellas variadas lecturas de las que nos habla el propio Groussac, estaban los libros sobre música. La referencia aparece en una carta dirigida a la que habría de ser su esposa poco tiempo después, Doña Cornelia Beltrán, al parecer una

4. Alfonso de Laferrére: Palabras preliminares a *Páginas de Groussac*, Editorial América Unida, Buenos Aires, 1928.

bella muchacha perteneciente a una familia de hondo arraigo en la sociedad de Santiago del Estero. Allá la conoció en uno de sus viajes como inspector de escuelas. Los detalles, tomados de cartas familiares, los conocemos por la hija del escritor, que nos los revela. Recomendado por un amigo común, el joven francés llegó un día a la casona de los Beltrán, donde escuchó, apenas transpuesto el espacioso zaguán, una sonata de Beethoven. La pianista era una muchacha “de gracia ingenua y modesta”. Lo demás, se puede contar con pocas palabras, aunque quedan bellas cartas, a las cuales cuesta leer sin sentir el rubor por penetrar en lo más íntimo de un corazón apasionado como el de Groussac.

En esa correspondencia, que viajaba de Tucumán a Santiago, el joven, entre frases de gran ternura, excita a su amada “a estudiar mucho”. En el piano, naturalmente. Y en una de ellas puede leerse: “Me ha llegado una porción de libros sobre música. No se los mando por tener el gusto de leérselos en alta voz...”.<sup>5</sup> En el mismo artículo de Cornelia para *La Nación*, se habla de un viaje a Buenos Aires que debe realizar Groussac, ya casado y en espera del primer vástago, por asuntos de la escuela. En una de sus cartas, entre desbordes ardientes hacia su compañera, cuenta en detalle sus andanzas por la capital y sus distracciones, “en conciertos sobre todo”.

En 1883 Groussac realiza su primer retorno a Francia, donde pasa varios meses. Tan pronto arriba al continente, toma el tren y parte a su Toulouse natal. “Toqué la tierra madre –escribirá luego en *El Diario*– sofocado, escuchaba el viejo *patois* de los trovadores, las cantantes sílabas latinas que resonaban en mi oído como medallas de oro, y que súbitamente volví a recordar”. Ya en París conoce a Alphonse Daudet y llega a visitar a un Victor Hugo anciano, que ya no puede responder a sus expectativas. Allí conoce asimismo a Alberto Williams, que por entonces cursa el Conservatorio de París, y con quien mantendrá años después un estrecho contacto, cuando ejerza la dirección de la Biblioteca Nacional. Las revistas literarias le ofrecen sus columnas y su persona, su extraordinaria inteligencia, despiertan el interés de los intelectuales.

Al retornar a nuestro medio comienza la actividad que aquí nos interesa.

### **Groussac y la vida musical de Buenos Aires**

La diversidad de materias abordadas por Groussac y el impresionante volumen de su producción, entre libros y artículos periodísticos, impide que el análisis y la interpretación de este extraordinario escritor puedan ser realizados por un solo estudioso. Entre otras razones, porque requiere la posesión de una universalidad cultural comparable a la suya. Durante las últimas décadas fue desalentador adver-

5. Cornelia Groussac: “Paul Groussac íntimo”, *La Nación*, 11 diciembre de 1955.



Caricatura de CAO aparecida en *Caras y Caretas*.

tir que la preocupación editorial en torno de la obra literaria de Groussac fue modesta. Ya en 1928 Laferrère señala que la obra literaria no se halla al alcance del gran público. Agotadas las ediciones originales de casi todos sus libros, durante muchos años sólo ha sido posible conseguirlos a título de hallazgo. Afortunadamente, la situación está cambiando en lo que se refiere a reediciones. De todas maneras, la revalorización de aquella producción gigantesca, debe hacerse por distintos enfoques. Sólo así se podrá demostrar hasta qué punto esa diversificación temática no le impidió llegar hasta el fondo de cada cuestión, acompañando a los hombres pensantes de su época –los de la Generación del Ochenta– en las más variadas inquietudes del espíritu.

Este trabajo se propone mostrar un aspecto virtualmente desconocido: Groussac como crítico musical. Es que, con excepción de las contadas líneas que le dedica José Piñero (h) en la revista *Nosotros* (Buenos Aires, N° 65, julio de 1929) y fuera de los títulos de sus escritos musicales periodísticos incluidos en la notable biblio-

grafía de Juan Canter,<sup>6</sup> no existe un estudio sobre ese aspecto de su labor, a la cual dedicó casi noventa trabajos.

Se podrá objetar que al tomar un aspecto menos representativo, se parcializa la visión de la obra y el hombre. Lejos de eso, estamos convencidos de que en sus críticas o estudios sobre temas musicales está presente el Groussac íntegro: historiador, viajero, polemista, escritor de imaginación, científico, artista y, naturalmente, crítico profesional.

Groussac escribió sobre música en un lapso de cuarenta años. El primer trabajo sobre el que tenemos noticias se refiere, según ya se vio, a Beethoven y es de 1878. También es Beethoven quien clausura ese aspecto de su producción: es una poesía, en francés, aparecida en *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de marzo de 1927. Se titula *De Paul Groussac a Beethoven* y es un homenaje al músico en el centenario de su muerte. Entre aquél y éste, noventa artículos de crítica y un estudio de estética musical sobre Bizet, ligando su nombre a la musicografía argentina.

En este campo de la actividad intelectual, el hombre habría de provocar un verdadero cataclismo. El año 1886 fue de violencias desatadas en el periodismo musical, provocadas por Groussac a través de un artículo tremendo. Pero en castigo, habría de recibir, como dijo Nicolás Avellaneda, una memorable “carga de indios”. Es que Groussac disparó dardos fulminantes contra músicos, libretistas de ópera, tenores y “prime donne”, empresarios y críticos. Pero también supo elogiar sin reservas cuanto a su juicio lo merecía. Pero entonces, con mesura, coherente con un concepto de la crítica que dejó claramente expreso, aunque a menudo su temperamento le hacía malas jugadas: “Criticar es emitir un juicio imparcial, varonilmente, sin preocupación de agradar o embellecer. Y si algo existe en el arte que sea más subalterno que el ciego menosprecio de lo grande, será la complacencia, sin convicción ni distinción, que se derrama sobre lo grande y lo pequeño”.

### Los comienzos, en *Sud América*

El retorno a la Argentina, tras aquel viaje a Francia, se produce en septiembre de 1883 y a fines de enero del año siguiente ya está con su familia instalado en Buenos Aires. El día 5 de mayo de 1884 aparece *Sud América*, “diario de la tarde, político y literario” y su director es Groussac. Tanto éste como Lucio V. López tenían a su cargo la sección literaria, y es aquí donde se lo encuentra ya dispuesto a ejercer la crítica musical. En efecto, desde el primer momento la asume él, aunque no lleve firma o se esconda, al principio, tras algunos seudónimos. No hay duda

6. Juan Canter: “Contribución a la bibliografía de Paul Groussac”, separata del *Boletín del Instituto de Investigaciones históricas de la Facultad de Filosofía y Letras*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930.

para quien lea gran parte de sus trabajos en este terreno. Porque cuando el diario dice en una breve notita bajo el título de “Crónica teatral” que “ante la obra mediocre o la interpretación inferior a cierto nivel artístico, guardaremos silencio”, ya es el futuro león de las críticas del diario *La Nación* el que ruge. Veamos lo que allí dice, sin firmarlo aún: “La última partitura exhibida en Colón, y dos veces seguida *–bis repetita placent–* es “*Il Trovatore*”, cantado, fuera de Tamagno, por una serie de grotescos, cuyos nombres no tendremos nunca que saber. No hay lugar para crónica. Constatemos *–continúa–* únicamente lo intolerable de la situación en que la empresa coloca a artistas como Tamagno, presentándolos entre comparsas que irritan al público. En las últimas noches, Tamagno no fue aplaudido sino cuando estaba solo en escena. Quizá no esté distante el momento en que el público, exasperado, olvide toda justicia distributiva y, como el Dios del Evangelio, haga caer la misma lluvia sobre justos y pecadores. Será inicuo, pero al fin explicable”.

Pocos días después, el 2 de junio (1884) aparece, siempre en el *Sud-América*, un artículo titulado “El contrato de Colón (Su violación por la empresa)”. Lo firma “Inexorabil.”, y tampoco hay duda. Un seudónimo más para la lista. Groussac se dirige al Intendente Municipal para denunciar que el empresario del Colón (el antiguo Colón, naturalmente) no cumple con el contrato, por cuyo artículo tercero se compromete a traer anualmente una compañía lírica de primer orden. Y para ello traza un inventario, muy esquemático, sin duda: “La compañía de Ferrari ha dado desde su llegada cuatro óperas: “Favorita”: fiasco completo; “Trovador”: fiasco completo; “Fausto”: fiasco completo con silbatina; “Hugonotes”: medio fiasco, salvado por Tamagno o Teodorini, los únicos que merecen el nombre de artistas de la compañía”.

En realidad, la primera con carácter verdaderamente crítico había aparecido en el número 13 de *Sud América*, en el mes de mayo de ese mismo año 1884. Su lugar es el destinado al folletín, al pie de página, en todo el ancho del diario, allí donde se publicaría “La gran aldea” de Lucio V. López. En ella se refiere a la versión en el Colón de “Los Hugonotes” de Meyerbeer, lo firma “Panurge” y nos atreveríamos a adjudicársele a Groussac: es su estilo, aunque aún poco seguro de sus dotes críticas. El segundo trabajo, sobre “Poliuto” de Donizetti, aparece el 9 de junio y lo firma “Tom Pastell”. Juan Canter lo da ya en la lista de seudónimos adoptados por Groussac. De todo modos, en la tercera crítica de *Sud América*, la del lunes 23 de junio, aparecen las iniciales “P.G.” y se refiere a una versión de “Aída” en el Colón. Ya el hombre ha probado sus fuerzas, y se da a conocer francamente, aunque todavía seguirá recurriendo a algún seudónimo.

Para *Sud América* escribirá Groussac hasta el número 325, del 11 de junio de 1885. Eran los días en que se aproximaba la elección presidencial. La mayoría de los accionistas del diario resolvió apoyar la candidatura de Juárez Celman y en cambio Groussac se había pronunciado a favor de Bernardo de Irigoyen. Renuncia entonces, tras haber logrado realizar un tipo de cotidiano sumamente fértil, por su carácter polémico en lo político, y sobre todo por su inclinación literaria, que toma-

ba por modelo a *Le Figaro* de París, con un estilo ya anticipado en Buenos Aires por *El Diario* de Manuel Láinez, donde también había colaborado Groussac.

La actividad de este último como crítico musical tuvo sin duda apreciable repercusión, en momentos en que la crítica, tanto teatral como musical, no llegaba a transponer los límites de la crónica periodística. Atacado por otro periódico, *El Nacional*, fue Láinez quien empuñó la pluma para defenderlo desde sus reputadas columnas. “La leyenda del niño Groussac –se lee en *El Diario*– no es menos interesante que su vida de hombre. Dotado de un espíritu musical de primer orden, esclavo del misticismo rítmico de la melodía y del verso, llega en su culto hasta el lamartinianismo...” Láinez presentía ya, escribe Canter, al futuro ensayista de “La obra de Bizet”.

De todos modos, antes de consagrarse por sus crítica en *Sud América*, Groussac sufre un serio revés, al juzgar con total ligereza los posibles conocimientos musicales de Miguel Cané. El 8 de febrero de 1884, en el número 722 de *El Diario* aparece un artículo firmado por aquél. Su título es “M. Cané (En viaje)”. Advierte allí, con un manifiesto dejo de desdén, que todos los que viajan a Europa parecen creerse obligados a relatar sus experiencias de viajes y, en el caso particular de Cané, le molesta a Groussac que se queje de París. “Todos hemos cambiado –había escrito el autor de “Juvenilia”– y el primero, París mismo...”. Pero además se muestra poco entusiasmado con el edificio de la Ópera, mientras el Bosque le parece vulgar y los teatros, deplorables. Al referirse a estos últimos, Cané habla muy de paso de *La Africana* de Meyerbeer, y en relación con ella hace alusión al “Indostán sagrado”. Estas dos palabras van a ser el origen del entredicho. “No soy tan exigente –escribe Groussac– que pida a Cané el no hablar sino de lo que sabe; pero me parece que abusa un tanto de su incompetencia... Se pasa del terreno libre de las apreciaciones al muy delimitado de los hechos; se llegar a hablar del Indostán sagrado a propósito de *La Africana*...” Y sigue.

La respuesta de Cané llega desde Viena, con fecha 15 de marzo de 1884 y aparece bajo el título de “Una carta de Miguel Cané” en el número 778 del mismo cotidiano, *El Diario*, el 17 de abril. Allí puede leerse, en cuanto aquí interesa:

“Puesto que M. Groussac me dice que hablo de lo que no sé, que “abuso de mi incompetencia”, necesariamente él debe conocer aquello que yo ignoro, puesto que sabe que lo ignoro. Así, se horripila de que yo haya llegado, a propósito de “*La Africana*”, a hablar nada menos que del Indostán sagrado. M. Groussac, que es fuerte en geografía, como lo verás luego, se indigna contra mí, pobre mortal (...) Que Groussac no haya visto “*La Africana*”, me lo explico; que no haya leído el libreto, me da un motivo de aprecio por él. Pero ambas omisiones debieron aconsejarle “no abusar de su incompetencia”. Tú, que tienes la fortuna de conocerlo, aprovecha algún día, de una charla suelta, para comunicarle confidencialmente que “*La Africana*” es un disparatado poema de Scribe, que ninguna de sus escenas pasa en África,

que la heroína no es africana sino reina de una comarca asiática; que el primer acto pasa en el salón del “Gran Consejo” de Portugal; el segundo en una prisión, el tercero en el mar y el cuarto, como el quinto, nada menos que en el Indostán. Yo agregué “sagrado” por hacer estilo, pero si él se empeña, retiro el adjetivo...”

Groussac recibe una buena lección. Tres o cuatro meses después, escribe en *Sud América* su primera crítica sobre *La Africana*. Ya conoce bien el argumento. “Esa Africana –escribe- con todas sus soluciones de continuidad, dislocaciones y absurdos del libreto, es una ópera maestra (...) Su falta de unidad procede del poema frangollado por Scribe en 1840...”

En todas sus notas, el mismo estilo fuerte, desenfadado, seguro, omnisciente. Que no lo será tan acusado como en las que vendrán después. Por ahora alterna sus iniciales o su nombre con los seudónimos de Panurge, Tom Pastell, Inexorabil. o Puck.

### La primera campaña en *La Nación*

Esto significa que ya Groussac había amasado cierta experiencia en la materia y había logrado bastante prestigio como crítico musical cuando se lo llama para asumir la columna de ópera y teatro en el diario *La Nación*. La referencia a su ingreso como colaborador aparece en el N° 4724 del 25 de abril de 1886. En efecto, en la sección Noticias, aparece el siguiente texto:

“*La Nación* cuenta desde hoy con la colaboración literaria del Sr. P. Groussac, a cuyo cargo estará especialmente en nuestro diario la crítica teatral, que, en sus manos, asumirá la importancia que hace de ella en la prensa europea un alto y delicado ministerio. Todo lo que de hoy en adelante aparezca en nuestro diario sobre esta materia, aun cuando sea sin firma de autor, pertenecerá al Sr. Groussac. Con la doble temporada de ópera [se entiende, Politeama y Colón] y la presencia en nuestra escena de actrices tan famosas como Sarah Bernhardt, la estación teatral va a presentar este año un interés incomparable exigiendo de la crítica condiciones también excepcionales de competencia, y a esa exigencia creemos responder dignamente confiándola al Sr. Groussac, cuya colaboración no se limitará por eso a la materia teatral”.

Por último, el diario de Mitre considera innecesario ofrecer datos respecto del nuevo colaborador: “El Sr. Groussac es una reputación hecha y todo elogio en su honor sería excusado. Después de presentarlo a nuestros lectores, nada tenemos que agregar que no lo diga ya el nombre de nuestro colaborador”.

*La Nación* está convencida de su nombramiento, sobre todo porque en los veintidós años transcurridos desde la llegada de Groussac, su figura se ha afirmado al punto de que desde el año anterior, a partir del 19 de enero de 1885, es Director de

la Biblioteca Nacional, un cargo en el que seguirá activo hasta su muerte. Nada menos que cuarenta y cuatro años de gestión.

El propio interesado ha dejado un relato muy expresivo en “Mi primera campaña en *La Nación*”, dos artículos que aparecieron los días 18 y 19 de mayo de 1919 en el mismo matutino, y que luego fueron republicados, juntos, el 15 de febrero de 1948, al cumplirse el centenario del nacimiento de tan ilustre colaborador.

Puesto en la coyuntura de asumir la crítica musical en columnas prestigiosas como las que se le abrían ahora, trató de elegir el camino más seguro. Le dedicaba buena parte del artículo a realizar el estudio y crítica del poema o drama original de la ópera y juzgar la mayor o menor libertad con que el libretista hacía uso de ellos. Sin embargo, hubo veces en que dedicó considerable espacio a la crítica del espectáculo y aún de la música, por cuanto estaba convencido de la efectividad de esa tarea en manos de un intelectual de amplia cultura, más que en manos de un músico.

Veintiún artículos de crítica, entre lírica y teatral, escribió Groussac en aquella “primera campaña” en *La Nación*. Se inició el 30 de abril con *Fausto* de Gounod, que se representó en el Politeama. Le siguieron *La forza del destino* de Verdi; *Lucrecia Borgia* de Donizetti; *Un ballo in maschera* de Verdi; *Robert le diable* de Meyerbeer; *Il trovatore* y *Rigoletto* de Verdi; *Mefistofele* de Boito; *Le Willi* de Puccini; *La favorita* de Donizetti; *La africana* de Meyerbeer; tres notas críticas sobre *Lohengrin* de Wagner y, entre varias más, una cáustica columna de contornos músico-sociológicos titulada “Entreacto”.

La lectura, hoy, de esos artículos que vieron la luz hace ciento veinte años, sorprenden por su estilo tan duramente franco. No extraña por tanto que hayan provocado en su momento reacciones de contornos espectaculares, como aquella que provocó –según se dijo antes– lo que Pellegrini llamó una “carga de indios”. Refiriéndose a esa crítica a los cantantes, reconoce el autor que resulta “casi siempre excesiva y alguna vez injusta por lo hiriente y sarcástica”. Menos mal. De todos modos, el autor piensa que, al margen de esos juicios, tales trabajos merecen sobrevivir. En el mismo artículo echa una mirada “a zancadas” sobre sus escritos y afirma:

“No encuentro que, por el fondo o la forma, sean inferiores a otros míos, publicados en libros. Considero que si bien se trata de escritos fragmentarios, premiosos y aún circunstanciales, son jugosos y ningún reparo se opone para que alguna vez se reco-pilen, pues merecen sobrevivir, tanto más como un aporte para nuestra incipiente historia teatral”.

### **La “campaña” se extiende a otros medios**

Después de *La Nación*, lo encontramos en *Le Courrier Français*, periódico que dirige desde su aparición, el 5 de agosto de 1894, hasta el 5 de noviembre del año



siguiente. Bajo el seudónimo de “Candide”, o bajo la letra X, aunque también a veces estampe su firma, inicie o publique en forma anónima, se dedica no sólo a la ópera, como había ocurrido hasta ese momento, sino también a conciertos.

De 1903 es un trabajo muy importante de Groussac. Se trata de la conferencia ofrecida en el anfiteatro de la Biblioteca Nacional el 27 de abril. Está dedicada a “La obra de Bizet”, la cual al año siguiente aparece incluida en la primera serie de “El viaje intelectual. Impresiones de naturaleza y arte”, aparecido en Madrid, 1904 (pp. 205-237). Páez de la Torre (h) alude en su libro a esa disertación sobre vida y obra del músico francés, la cual debía ilustrar la ejecución musical. Groussac sintió una auténtica admiración por el autor de “Carmen” e incluyó allí el testimonio de Alphonse Daudet, colaborador del compositor para *L’Arlessiene*. También alude Páez de la Torre a la referencia de Manuel Gálvez,<sup>7</sup> quien recuerda que el público aristocrático que llenaba la sala empezó a toser para demostrar su impaciencia por la extensión de la conferencia. Lo cierto es que, dentro de la musicografía argentina de la época, este ensayo de Groussac resultó altamente valioso y oportuno.

Ya en el siglo XX, en las tres últimas décadas de su vida, disminuyen considerablemente sus escritos sobre música. En *Le courrier de la Plata* del 7 de abril de 1918 (año 53, Nº 281), aparece con su firma una crítica sobre “Attil” de Verdi y un año después se lo encuentra con un extenso artículo publicado en dos entregas (25 y 26 de agosto de 1919) nuevamente en *La Nación*. Se titulan *El repertorio wagneriano* y constituyen la respuesta a una invitación formulada a los intelectuales argentinos por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, con motivo de lo que se consideró un “boicot” hacia el compositor alemán. En lugar de llenar el formulario que se le envía y sin duda a causa de su “repugnancia por toda acción gregaria”, Groussac contesta a través de esos dos larguísimos artículos. En contra de lo que sugiere el cuestionario, en el sentido de que a causa de la guerra esas obras son rechazadas por las empresas teatrales de nuestro país, Groussac opina que ello existe sólo en la imaginación de “nuestros neófitos”. “El ostracismo pronunciado durante la guerra –escribe– contra los dramas musicales de Wagner y, en general, contra las producciones austro-germánicas, no sólo en los países aliados sino en casi todos los neutrales de Europa y América, trae en las palabras subrayadas su inmediata y suficiente explicación. La misma estaría en el peligro que en tiempo de guerra entraña para el orden público toda efervescencia emocional de un grupo numeroso, sobre todo cuando se sobreexcita con la presencia de otros elementos antagónicos. No necesito insistir en este orden de reflexiones con referencia a Buenos Aires y demás ciudades argentinas que hospedan fuertes colectividades europeas”. El tema lleva a Groussac a largas consideraciones estéticas sobre Wagner, antes de señalar prejuicios e ingenuidades en torno de la situación cultural argentina.

7. Manuel Gálvez, *Amigos y maestros de mi juventud*, Buenos Aires, 1961, pp. 115-118.

En tal sentido, vale la pena reproducir el final de su segunda entrega, en el que duda de que la inclusión de dramas wagnerianos sea preocupación del público teatral, por el que siente, a juzgar por tantos escritos que llevan su firma, una manifiesta desconfianza y, sin duda, hasta desdén:

“Sin dejar, pues, de tener por muy plausible la reincorporación al repertorio de los dramas wagnerianos, me resisto a ver en la composición de éste y otro repertorio teatral, y en el éxito de sus representaciones, el barómetro del gusto público en material musical”.

Y sigue, abordando ahora un aspecto de extraordinario valor como orientación educativa:

“La escala exterior con que a ese respecto debe medirse el “nivel artístico” de una nación, se halla en el número y calidad de sus sociedades de conciertos sinfónicos populares. El desarrollo de estas instituciones en las capitales europeas –y aún norteamericanas– ha sido allá el indicio, a la par que el principal factor, del progreso estético. En París, sobre todo, la prolongada acción educativa de los grandes conciertos populares (Pasedeloup, Colonne, Lamoureux, etc.) ha suscitado un verdadero renacimiento del arte. En cualquier estudio sobre “la música en París”, de lo que se trata únicamente es de los conciertos sinfónicos (o de las audiciones de música de cámara), no de las funciones líricas, y mucho menos de la suntuosa Ópera, no siendo para formular de pasada un juicio tan cimbrante como éste de Romain Rolland, que sería aplicable a nuestro Colón: “La Ópera es más y más un fastuoso salón cuya concurrencia presta más atención a sí misma que al espectáculo”. (...) Hacia la fundación de una gran sociedad de conciertos, bien dotada y estable, deberían dirigirse los esfuerzos de los verdaderos aficionados –sigue Groussac– y desde luego las subvenciones oficiales, más que al fomento de espectáculos aparatosos que poco se relacionan con el progreso artístico, y, por otra parte, tienen su existencia bien asegurada, alimentándose con el snobismo y la vanidad”.

### **Groussac y el pensamiento crítico**

“Carne de Taine tiene el señor Groussac; pero hay un ruiseñor que canta de cuando en cuando cosas que no se oyen en la montaña de Taine”. Así definió Rubén Darío a quien debía ser el iniciador en la Argentina de la crítica artística de alto nivel intelectual y aún de la crítica científica. Groussac ejerció, en efecto, los dos tipos de actividades. Hizo crítica literaria, que es la que juzga, la que confiesa preferencias personales en un periódico o en una revista, la que explica y profundiza en los diferentes géneros, sea comedia, drama o reseña bibliográfica. Cientos de artículos de esta índole, según se vio, ha publicado Groussac, ya sea cuando aún luchaba con el idioma de adopción en los periódicos *La Unión* y *La Razón* de

Tucumán, ya en los tiempos de su espléndida plenitud intelectual, en *Sud América*, *El Diario*, *La Tribuna*, *La República*, *Le Courier français*, *Le Courier de la Plata*, *La Nación*, *El Nacional*, *La Prensa*, *El País* y en revistas como *La Biblioteca*, *Anales de la Biblioteca* (que fundó y dirigió), alguna vez en *Caras y Caretas* y en periódicos y revistas del extranjero.

Pero también realizó crítica a nivel científico, como la de Hipólito Taine. Es la crítica que “tiende a deducir de los caracteres particulares de la obra, sea ciertos principios estéticos, sea la existencia en el autor de un determinado mecanismo cerebral, sea una condición definida del conglomerado social en el que se ha producido. O bien destinada a explicar, por leyes orgánicas o históricas, las emociones que suscita y las ideas que encierra” (Hennequin: *La critique scientifique*, 1888). Pero, salvo en los trabajos de Groussac recopilados en *Crítica literaria* (Buenos Aires, 1924) y algunos otros títulos, no se dio en él separadamente, sino ligada con la crítica literaria desparramada en diarios y revistas. De ahí tal vez que sus efectos sobre la incipiente crítica argentina hayan sido más fructíferos.

Saint-Beuve e Hipólito Taine son los progenitores de la preparación y actitud crítica de Groussac. Aunque sus diecisiete años vividos en Toulouse no le permitieron por cierto asimilar a estos autores, en la Argentina continuó su formación sobre la base de la cultura francesa. Paquetes y paquetes de libros y revistas cruzaron el Atlántico durante sus sesenta y cuatro años pasados entre nosotros. Así se nutrió con savia francesa y así estuvo siempre al día en materia de información, pero también en lo que respecta a las renovadas orientaciones intelectuales y estéticas.

De esa manera Groussac pudo entroncar en la crítica francesa, la cual ha seguido, por su coherencia y continuidad transformadora, un proceso de evolución histórica no conocido en otras lenguas o países. Con los análisis de Corneille, de Racine y de Molière, la crítica empezaba a dar nuevos frutos, para adquirir fórmulas concretas con Boileau, que llega a erigirse en la personalidad cimera, en este terreno, dentro del siglo XVII francés. Era el terreno de la llamada crítica dogmático-hedonista, porque la actividad del crítico consistía en confrontar la obra en cuestión con las normas preestablecidas sobre el arte y lo bello, y porque juzgaba también por dictado del gusto. Refiriéndose a este período, Hennequin escribe que:

“Al asumir públicamente su papel, el crítico daba por hecho que su sentencia representaba, no solamente su opinión personal, sino la de numerosos lectores, y cuando manifestaba su aprobación o su censura respecto de la obra en cuestión, cuidaba apoyarse en las reglas, es decir, en apreciaciones más generales de críticos anteriores y, en último término, de Aristóteles. Escribir sobre un libro equivalía a decir: este libro agrada o disgusta a su juez, y también a mucha gente que de ordinario sigue su opinión, como hubiera gustado a tal o cual autor respetable, hipótesis confirmada por algunos pasajes de sus escritos”.

Placer y dogma entonces, eran los pilares críticos no sólo durante el siglo XVII, sino también el siguiente y los comienzos del XIX. Y esto al margen de que en el naciente siglo XXI, hay quienes lo siguen practicando, alegres y contentos, sin tener idea de por dónde caminan.

Los artículos de periódicos se realizaban sobre esos patrones, lo mismo que “las críticas semanales –continúa Hennequin–, especialmente las de Sarcey, en las que confirmaba sus opiniones personales sobre el teatro con las de la burguesía parisina, y con axiomas de origen poco preciso”. Pues bien, es a Sarcey a quien ataca Groussac cuando en su estudio sobre *La obra de Bizet* afirma que ese crítico “asesinó a *L’Arlessienne* de Bizet-Daudet, o por lo menos la mantuvo durante muchos años en la oscuridad. La obra fue reivindicada luego, pero quién puede olvidar –dice Groussac– las heridas abiertas en ambos autores”.

De todas maneras, y al margen de casos como éste, ya en el siglo XIX se produce una honda transformación en la crítica francesa a la que sigue de cerca Groussac. Es cierto que ya Rousseau había introducido una cuña profunda cuando proclama la relatividad de las normas aceptadas como dogmas; pero será Madame de Staël, la heroína de la “literatura de emigrados”, la que inunde a Francia con el pensamiento romántico alemán, y quien provocará un notable cambio de dirección en la crítica francesa.

A partir de ahí, y de su obra fundamental, *De la literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales*, nace la idea de que es preciso examinar el influjo de la religión, de las costumbres y de las leyes sobre la literatura y el influjo de la literatura sobre la religión, las costumbres y las leyes. A partir de ahí, y a diferencia de la crítica de Voltaire o del dogmatismo de La Harpe (“lo bello es idéntico en todos los tiempos porque la naturaleza y la razón no podrían cambiar”), para examinar una obra es ineludible descender hasta las causas morales y políticas que las acunaron, de modo de juzgarlas en relación íntima con el ambiente social que las vio nacer.

Así se inicia en el siglo romántico la llamada “crítica comprensiva”, con lo que la estimación valorativa, el vale o no vale, pierde terreno. Se trata ahora de explicar, con la incorporación de un nuevo elemento, es decir la consideración del medio y del estado social donde la obra se produce. El crítico deja de ser un juez inapelable. Ahora es un especialista que hurga, que investiga y luego explica. Ha llegado la hora de la exégesis en la crítica. De aquí a Sainte-Beuve y Taine, los maestros espirituales de Groussac, ya hay un solo paso.

No hay duda de que con Sainte-Beuve la crítica adquiere un insospechado brillo, porque se es crítico y creador al mismo tiempo. La crítica dejará de ser un oficio o una especialidad artesanal de segundo orden, para convertirse en una actividad creadora, en un género literario capaz de tocar las más altas cumbres. Esta fue la propuesta de Paul Groussac.

Juzga de todas maneras Menéndez y Pelayo que si bien Sainte-Beuve fue el gran maestro de esa crítica, no igualado ni excedido por ninguno de los posteriores,

ello no significa ignorar que sus defectos fueron igualmente destacados. Se le reprocha, lo mismo que a Taine, el haber llegado a una postura determinista cuando declara que para conocer un autor es preciso ascender a sus padres, a su raza, a su patria, para deducir sus facultades de las de sus ascendientes, como si dadas esas mismas condiciones, se debieran dar fatalmente los mismos efectos. Pero se le ha hecho otro cargo a Sainte-Beuve. Y ello ataca no al método sino al espíritu del crítico: “He recibido el triste don de una mirada penetrante”, son sus palabras. Y se le señala que “triste” porque bajo la apariencia de crítica de “simpatía” y pese a que la posteridad le reconoció el haber humanizado el juicio, no amó a los hombres sino a las huellas que dejaron. Su simpatía, se ha dicho, sólo es literaria y, a pesar de las fórmulas, siempre helada y de una limpidez puramente intelectual (Carloni-Filloux en *La crítica musical científica*).

Algo así se le dirá a Paul Groussac, uno de sus discípulos más convencidos, y, junto con Ricardo Rojas, quien más se aproximó en la Argentina a su metodología crítica. Por medio de sus “medallones” también Groussac, como se dijo de Sainte-Beuve, elaboró “el balance intelectual del siglo”.

### Wagner en la lupa

De los tres artículos que en 1886 escribe Groussac en *La Nación* en torno de la reposición de *Lohengrin* (el estreno se había producido en el antiguo Colón el 17 de julio de 1883, en que llega una obra de Wagner por vez primera a Buenos Aires) transcribimos parte del segundo y el final del tercero. La segunda nota, del 29 de septiembre, es una afirmación de cuño positivista, con lo que las enseñanzas de Sainte-Beuve y Taine ya afirmadas en el ambiente intelectual de Buenos Aires, se insertan en el terreno de la crítica y estética musical. Pero en este caso con un excepcional agregado: el influjo crítico de Eduard Hanslick, representante fundamental de la estética positivista en el terreno de la música, el cual se hace totalmente evidente en la nota de Groussac, aunque no lo mencione.

Cabe recordar que Hanslick, ubicado en el punto en que la parábola conclusiva de la ideología romántica en torno de la música toca su fin, afirma en su tratado fundamental *De lo bello musical*<sup>8</sup> una postura francamente científica. El crítico vienes, inspirándose en la filosofía de Herbart, y más indirectamente en *La crítica del juicio* de Kant, afirma que existe una belleza propia de la música, que no se identifica con la belleza de las otras artes: “Las leyes de lo bello en todo arte son inseparables de las características particulares de su material, de su técnica”. Ahora, para

8. Eduard Hanslick: *Vom Musicalisch Schönen* (Leipzig, 1854). Versión castellana: *De lo bello en la música*, Buenos Aires, Ricordi Americana. La versión francesa, al alcance de Groussac, apareció en 1877.

Hanslick (tan vilipendiado por Wagner y en general por la estética romántica) la técnica musical ya no es un medio para expresar sentimientos, o suscitar determinadas emociones. La música no expresa nada fuera de sí. Se inicia de tal manera una estética de la forma y ya no del sentimiento. Con una intención manifiestamente científica, Hanslick dirá que la investigación de lo bello musical debe llegar a través de un espíritu de objetividad teórica. Es cierto que la música, como lenguaje, suscita en nosotros distintas emociones, pero se trata de efectos secundarios, propios de cada oyente, y de ninguna manera propios de la música como lenguaje, ni como elemento de valor artístico.

En momentos en que la crítica musical de Buenos Aires se columpiaba cómodamente en conceptos románticos ligados a este arte como expresión de sentimientos, la postura de Groussac constituye una bomba de tiempo que no podía dejar de estallar. Aunque estuviera planteada ante una obra de Wagner, que, por lo dicho antes, se situaba en el extremo opuesto de las ideas positivistas de Hanslick. Veamos enseguida parte del segundo y tercer artículos.

### *Lohengrin* (Segunda nota)

“Entre los críticos conscientes, no hay actualmente uno solo que se atreviera a sostener en música la vieja tesis del color local y de la interpretación exacta de las emociones humanas por las notas y timbres variados de la orquesta. Esas huecas cavilaciones pertenecen ya a la arqueología romántica, y sólo sirven para encubrir la indigencia intelectual de Blaze de Bury y sus discípulos. Sabe hoy todo el mundo que no hay tal música católica o protestante del siglo XVI en “Los Hugonotes”, pues el mismo coral de Lutero no ha pertenecido jamás al calvinismo francés; ni tal música alpina en el “Guillermo Tell”, que no perdería un rayo de belleza ni eficacia con adaptarse a un poema sobre la conquista de México. Como expresión de las emociones, tampoco puede pretender la música a ser otra cosa que un agente coadyuvante de nuestra sensibilidad nerviosa, un excitante más o menos activo de nuestra imaginación, como lo son en grado superior a veces ciertos perfumes respirados o ciertas materias introducidas en el organismo, tales como el opio o el haschich. La música es un marco cómodo y rico para el cuadro sugestivo que nuestra mente ha de pintar.

El arsenal de los estéticos musicales ha quedado reducido a poquísimos pertrechos, entre los cuales los únicos que merecen tomarse en cuenta son la tonalidad y el ritmo. De cuanto se infiere a la tonalidad, lo único incontestable es la diferencia existente para la impresión entre el modo mayor y el menor. No puede negarse que éste tiene algo de incompleto y desfallecido que favorece las impresiones de tristeza. No quisiera permitirme una sola frase; pero creo que el tono menor puede asemejarse por sus efectos, al que produce cualquiera manifestación natural, fallida o malograda. Según las últimas teorías de la sensibilidad, el estado de dolor es el resultado de una depresión del organismo; ahora bien, el tono menor que no es sino una dismi-

nución del mayor, produce efectivamente la sensación de un esfuerzo impotente, de una tentativa penosa y sin éxito completo. Admitamos, pues, que la tonalidad relativa tenga el poder de despertar las impresiones antagónicas del placer y el dolor. Pero es absurda la importancia por muchos atribuida al tono absoluto, según la cual, por ejemplo, el de mi bemol sería religioso, el de sol mayor, guerrero, etc.

La música no es, pues, esencialmente expresiva: es *impresiva* (si me vale la palabra) en el sentido vago y general en que lo son la arquitectura y las artes decorativas. Si se me permitiera aplicarle un axioma vulgar, diría que cada uno habla de la música como de la feria: según le va en ella. Nuestro nerviosismo actual y nuestras reminiscencias asocian ideas e impresiones a esos sonidos gratos y mecedores para el oído: estos envuelven lenta y dulcemente el alma en su corriente magnetizadora, hasta que, a semejanza de los estáticos orientales o los hipnotizadores sugestionales, edificamos castillos aéreos pintados con los solos colores de nuestra fantasía.

Ello, por supuesto, no importa negar la existencia de lo bello en música. La falta de intención precisa de un monumento arquitectónico, de una decoración, de un simple conjunto de colores no le quita un punto de su belleza: ésta consiste toda en la forma. La belleza musical reside en la combinación de los sonidos realizada con tanto acierto y novedad, que sea capaz de comunicar sus íntimas vibraciones a los individuos dotados de sensibilidad más exquisita y dar impulso a sus facultades imaginativas. El único criterio de lo bello en música, como en otras manifestaciones artísticas, está en la reacción que produce en nosotros. La música de Beethoven es para nosotros más bella que la de los chinos, porque aquella nos conmueve y ésta no, siendo así que nos atribuimos superioridad sobre los chinos.

Ahora bien, ¿qué relación estrecha, qué analogía puede existir entre esa vibración misteriosa de la materia que despierta en nuestro organismo estados indefinidos, y la poesía, la palabra precisa que no es sino la emisión externa de la idea? ¿Cómo ha podido asemejarse a una lengua, a la lengua misma, a esa trascripción exacta de la realidad, una oscura sensación flotante cuya condición primera es la falta de realidad y precisión? Hemos sido aquí también las víctimas de las metáforas, de las imágenes que parecen enriquecer el lenguaje humano cuando no revelan sino su indigencia o su limitación. Las metáforas, pedidas a la literatura, a la pintura y extendidas a la música, nos han engañado con una apariencia de identidad que nunca existió. Lo bello en literatura y las artes de imitación está medido por la perfección con que el artista reproduce la vida. ¿Creéis posible aplicar el mismo criterio a la música, siendo así que ella no existe en la naturaleza, según el sentido estético de la expresión? La música expresiva es puro convencionalismo, y lo prueba precisamente la necesidad de poner la traducción de las notas sonoras en las sílabas significativas para sugerirnos la ilusión de un sentido que no existe jamás”.

\* \* \*

Es manifiesto que Groussac empieza por atacar a los críticos que se adhieren a la estética romántica. Eso es arqueología. El ingenio vibrante, la ironía acerada, su

juicio es directo, seguro. Su ataque, en otros pasajes de su nota, contra Blaze de Bury, con muchos discípulos en el Plata, es certero, mucho más cruel porque lo lanza desde las olímpicas alturas de su erudición.

No hay necesidad de aclarar su posición. Es el más convencido representante en estas latitudes de la estética musical formalista propuesta por Hanslick. No se manifiesta sin embargo Groussac como un simple repetidor de las últimas novedades europeas. Está convencido, porque se advierte una inexpugnable lógica con el resto de su pensamiento. Ni antes ni después (y durante varias décadas) se ha vuelto a hablar de estética musical con la madurez, la sólida reflexión, el método y el rigor crítico con que lo ha hecho Paul Groussac en los últimos años del siglo XIX.

Vale la pena una lectura del final del tercer artículo crítico de *La Nación*. Después de haber detallado los aspectos argumentales y, dentro de su limitación, los musicales, Groussac se entrega a la admiración de Wagner.

### *Lohengrin* (final de la tercera nota)

“No tengo que resumir mis impresiones: todas ellas se condensan en un visible sentimiento de admiración y de respeto. Nada es igual a “Lohengrin” en la música teatral que conocemos, y ahora descubrimos además que muchas obras contemporáneas tienen allí su fuente inspiradora: de tal suerte que a la belleza propia del poema de Wagner, tenemos que agregar como legítima restitución una parte de las bellezas ajenas. ¿Qué será cuando conozcamos mejor la obra entera que los iniciados absorbían impunemente, merced a la ciega repulsa del ignorante público?

Se hablaba de tumultos armónicos, de conflictos de disonancias, de esterilidad melódica. Y descubrimos hoy que ese “Lohengrin” es un torrente de melodías originales y conmovedoras, un comparable tesoro de bellezas armónicas, al lado de las cuales las de “Guillermo Tell” parecen pálidas y casi charlatanescas las de “Los Hugonotes”!

En todo este largo estudio simpático y concienzudo, ya que no competente, no he tenido que recordar un instante que Wagner insultó torpemente a mi país: ¿qué importan a la Francia las injurias de un hombre, por grande que sea? El hombre ha muerto ya con sus miserias y sus deformidades. Solo queda en pie el genio inmortal que es también una virtud. Y ahora, es posible agregar que dentro de esas obras sublimes como “Lohengrin” se oculta todavía otra enseñanza austera y varonil que las torna más grandes. Ese hombre fue pobre, fue escarnecido y burlado, sufrió el insulto y el oprobio antes que abdicar por una hora su ideal. Pudiendo escribir óperas fáciles y fructuosas, repletas de provecho y popularidad, escribió “Tannhäuser”, “Lohengrin”, “Tristán”, diez obras maestras que él solo contempló durante veinte años en la desesperación de su soledad.

Y bien, eso es grande y borra todas las pasajeras flaquezas. Ha escrito Taine que los paisajes de Milton, con ser tan bellos, son escuelas de virtud. Algo parecido merecería decirse de las armonías de Wagner.



Contaba la leyenda de ese misterioso Graal que él ha inmortalizado por dos veces, que el místico vaso estaba revestido de piedras preciosas, dotada cada cual de especial virtud; pero toda la riqueza y eficacia de la envoltura no equivalía a una sola gota del líquido sagrado en ella contenido. Tal me aparece la obra de Wagner y tal el heroico ejemplo que lega al porvenir” P. Groussac.

### Groussac se juzga

Es notorio que Groussac considera su actividad como crítico de teatro y de música una actividad marginal, al costado de sus ambiciones como investigador literario, historiador, creador él mismo. En uno de sus artículos más resonantes de *La Nación*, titulado “Entreacto”, opina, a propósito de la crítica de teatro lírico que “la ópera es una combinación compleja de elementos históricos, filosóficos, literarios y musicales, fuera de los secundarios y accidentales que se refieren al desempeño escénico. Para juzgar de los últimos basta tener —dice— sentido crítico y oído ejercitado; pero para juzgar los primeros con igual autoridad sería necesaria una preparación enciclopédica y una apertura de espíritu poco comunes en todas partes, y que, seguramente, quien las poseyera no habría de consagrarse sino por excepción a la confección de crónicas diarias”.

De ahí se infiere, y puesto que la modestia no figuró nunca entre las condiciones personales de Groussac, que sabiéndose con esa “preparación enciclopédica” y “apertura de espíritu poco comunes”, se sentía llamado a más altos destinos que el de las crónicas diarias, a las cuales confesaría consagrarse sólo por excepción.

Pese a ello, al carácter marginal de esa actividad, es notorio que Groussac le dedicó muchos esfuerzos. En el ya citado artículo (“Entreacto”) se refiere a las dos condiciones que estima imprescindibles en la crítica, que son la conciencia y la sinceridad. “La primera condición es —declara— muy onerosa cuando se la lleva al extremo: aún después de veinte años de estudio y práctica diaria de las letras, ella condena al escritor a una labor sin tregua ni descanso. Se llega a padecer por momentos algo parecido a esa enfermedad de la duda que ha descrito Ribor en un libro reciente, y se traduce por una preocupación realmente mórbida de acopiar datos justificativos y piezas de convicción. Por mi parte, confieso que no soy sino un *doctus cum libro*, y de nada estoy seguro lejos de mis estantes. Aun cuando sólo se trate de escribir diez renglones sobre un ópera que conozco de memoria, necesito rodearme de libretos y partituras, escucharlas en el piano una o dos noches, fatigar al ejecutante con mis preguntas y pedidos de repetición —pues soy incapaz de descifrar yo mismo tan complicada algarabía— aún después de todo eso y mis lecturas estéticas anteriores, no tomo la pluma sino con desconfianza y vacilación”.

## Juicio a Groussac

Por otra parte la lectura de sus críticas musicales, recolectadas por nosotros en su casi totalidad, contribuye en buena parte a romper la imagen de un Groussac inabordable en su erudición. Porque si hay algo que nunca estará negado al lector es el acceso a esa sabiduría por la vía más grata de la amenidad. De todos modos, tras esa prosa desenfadada sobre la ópera y sus intérpretes, que más de una vez arrancará carcajadas en el lector, se descubre una implacable exigencia (a veces equivocada, otras exagerada) de verdad y amor a la belleza, a la cual defendió con la pasión de un cruzado.

Pero las críticas musicales de Groussac muestran también las debilidades del hombre, su tremenda vanidad, sus errores de juventud y también su empecinamiento dentro de una actividad para la cual sus enemigos le negaron títulos y auténticas condiciones.

Groussac es de los autores que atrapan, por el ingenio vibrante, la ironía acerada, el juicio directo, punzante hasta herir sin piedad; por el ataque sarcástico contra la improvisación y la medianía, ataque más cruel aún por lanzarlo desde las olímpicas alturas de su erudición, todo lo cual crea un ritmo de lectura al cual no se puede escapar. Sin embargo, ese ritmo no impide al lector llegar hasta las profundidades que descubre el autor, tan claras las muestra, tan carentes de esa solemnidad que atacó como uno de los mayores males de la intelectualidad argentina de la época.

### BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- ACUÑA, Angel. "Orígenes de la crítica argentina: Paul Groussac". En *La Nación*, 8/6 47; 23/11/47; 21/12/47; 22/2/48.
- BONET, Carmelo. "Hipólito Taine y la crítica determinista", en *Nosotros*, año I, segunda época, octubre de 1936.
- BONET, Carmelo. *La crítica literaria*, Buenos Aires, Ed. Nova, 2ª. Ed., 1967
- CANTER, Juan. *Contribución a la bibliografía de Paul Groussac*, Buenos Aires, El Ateneo, 1930.
- "Los primeros pasos de Groussac". En *La Nación*, 12/6/1955.
- "La llegada de Groussac a la Argentina". En *La Nación*, 5/7/1953.
- "Las primeras colaboraciones de Groussac en *La Nación*". En *La Nación*, 13/1/1952
- CARLONI, J. C. y FILLoux, J. C. *La crítica literaria francesa*. Traduc. Néstor Mermot. Buenos Aires, Eudeba, 1961.
- DELLA CORTE, Andrea. *La crítica musicale e I critici*. Torino, Ed. Utet, 1961.
- GROUSSAC, Cornelia. "Paul Groussac íntimo". En *La Nación*, 11/12/1955.
- "Paul Groussac, el hombre". En *La Nación*, 23/6/1957.

- HENNEQUIN, Emilio: *La crítica científica*. Traducción de Manuel Núñez de Arenas. Madrid, Daniel Jorro Editor, 1909.
- LAFERRÉRE, Alfonso de. "Palabras preliminares" a *Páginas de Groussac*, Buenos Aires, Ed. América Unida, 1928.
- MACHABEY, Armand. *Traité de la critique musicale*, París, Richard Masse, 1957.

\* \* \*

**Dra. Pola Suárez Urtubey.** Musicóloga, alcanzó su doctorado en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Fue profesora de Crítica Musical, Introducción a la Musicología e Historia de la Música en esta Facultad. Ejerció también la docencia en los Conservatorios 'Juan José Castro' (de Vicente López, provincia de Buenos Aires) y 'Manuel de Falla' (de la ciudad de Buenos Aires). Fue Directora de este Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'.

Musicógrafa del Teatro Colón, es columnista de música del diario *La Nación* y miembro de número de las Academias Nacionales de 'Bellas Artes' y 'Argentina de la Historia'.

Autora de ocho libros que abarcan desde un manual de Historia de la Música hasta estudios referidos a aspectos del desarrollo musical argentino del siglo XIX y de la producción de Alberto Ginastera, ha dado a conocer también numerosos artículos en publicaciones periódicas especializadas nacionales y extranjeras (*Revista Musical Chilena*, *Tiempo*, *Lyra*, *Ars*, *Revista del Teatro Colón*, entre otras) y colaborado con capítulos y entradas léxicas para diversas colecciones y enciclopedias (*Historia General del Arte en la Argentina* (FNA), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (SGAE), entre otros).

**Resumen.** La diversidad de materias abordadas por el escritor franco-argentino Paul Groussac y el impresionante volumen de su producción, entre libros y artículos periodísticos, impide que el análisis y la interpretación de este extraordinario escritor puedan ser realizados por un solo estudioso. Esto significa que la revalorización de aquella producción gigantesca, debe hacerse por distintos enfoques. Sólo así se podrá demostrar hasta qué punto esa diversificación temática no le impidió llegar hasta el fondo de cada cuestión, acompañando a los hombres pensantes de su época –los de la Generación del Ochenta– en las más variadas inquietudes del espíritu.

Este trabajo se propone mostrar un aspecto virtualmente desconocido: Groussac como crítico musical. Es que, con excepción de las contadas líneas que le dedica José Piñero (h) en la revista *Nosotros* (Bs. As., Nº 65, julio de 1929) y fuera de los títulos de sus escritos musicales periodísticos incluidos en la notable bibliografía de Juan Canter, no existe un estudio sobre ese aspecto de su labor, a la cual dedicó casi noventa trabajos.

Se podrá objetar que al tomar un aspecto menos representativo, se parcializa la visión de la obra y el hombre. Lejos de eso, estamos convencidos de que en sus críticas o estudios sobre temas musicales está presente el Groussac íntegro: historiador, viajero, polemista, escritor de imaginación, científico, artista y, naturalmente, crítico profesional.

Groussac escribió sobre música en un lapso de cuarenta años. El primer trabajo sobre el que tenemos noticias se refiere a Beethoven y es de 1878. También es Beethoven quien clausura ese aspecto de su producción: es una poesía, en francés, aparecida en *La Nación* de Buenos Aires, el 27 de marzo de 1927. Se titula: “De Paul Groussac a Beethoven” y es un homenaje al músico en el centenario de su muerte. Entre aquel y éste, noventa artículos de crítica y un estudio de estética musical sobre Bizet, ligan su nombre a la musicografía argentina.

**Abstract.** The diversity of subjects approached by the french-argentine writer Paul Groussac and the impressive volume of his production, between books and periodistic articles, impede that the analysis and interpretation of this extraordinary writer could be done by a unique scholar. This means that the revalorization of that gigantic production, should be done by different approaches. Only in that way it should be demonstrated to which extent the thematic diversification didn't impeded him to go deep into each matter, accompanying the thinking men of his time –those of the Eighth's Generation– in the most varied spirit's concerns.

This article proposes to show a virtually unknown aspect: Groussac as musical critic. Is that, with exception of the few lines that José Piñero (son) dedicates him in *Nosotros* review (Buenos Aires, nº 65, july 1929) and except of his musical periodistic writings's titles included in the notably Juan Canter's bibliography, it doesn't exist a study about that part of his labour, to which he dedicated almost ninety works.

It could be objected that in taking a fewer representative aspect, it partializes the work and the man's vision. Far of it, we are convenced that in his critics or studies about musical subjects it is present the whole Groussac: historian, traveller, polemist, imaging writer, cientific, artist and, naturally, professional critic.

Groussac wrote about music for forty years. The first article that we have notices is referred to Beethoven and it is dated in 1878. It is also Beethoven who closes that aspect of his production: it's a poetry, written in French, published in *La Nación* of Buenos Aires, on 27<sup>th</sup> march 1927. Its title ‘*From Paul Groussac to Beethoven*’ pays homage to the musician, in his death's centenary. Between that and this, ninety critic articles and a aesthetic musical study about Bizet, bind his name to the argentine musicography.

## EL CANTO DE ÓRGANO EN LAS CASAS Y ALDEAS JESUÍTICAS BRASILEÑAS EN LOS SIGLOS XVI Y XVII\*

PAULO CASTAGNA

---

### Introducción

En 1549 llegaron a Bahía los primeros jesuitas, firmemente decididos a cristianizar a los indígenas de la región. Percibieron rápidamente que la substitución de su música tradicional por música europea y cristiana podía ser una técnica importante para la realización de esa tarea. Crearon entonces las *casas* y las *aldeas*, dando inicio inmediatamente a la enseñanza de oraciones y otros textos cantados a los niños indígenas.

La técnica predominante (sobre todo a partir de 1552) consistía en enseñar a los niños textos cristianos en lengua indígena, pero cantados con melodías europeas. Estas eran ejemplos de *cantochão* –canto llano y sin ritmo musical definido– o de *cantigas*, melodías generalmente acompañadas por instrumentos, con ritmo musical bien definido. El canto llano era más apropiado para oraciones, mientras que las *cantigas* eran más útiles para los textos que contenían enseñanzas básicas de la vida cristiana.<sup>1</sup> Si bien no hay dudas que los textos de las *cantigas* y del canto llano fueron, muchas veces, escritos o adaptados en Brasil para su utilización en las aldeas,

\* Versión revisada del texto presentado el 8 de mayo de 1998 en el *Segundo Encuentro Internacional de Especialistas en Música Renacentista y Barroca Americana*, en el Centro Iberoamericano de Formación de la Agencia Española de Cooperación Internacional (Santa Cruz de la Sierra - Bolivia), cuyo tema fue: *¿Existe una música misional?*.

1. Sobre ese asunto, ver: CASTAGNA, Paulo. "A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII". *D. O. Leitura*, São Paulo, año 12, n.143, p.6-9, abril 1994; BUDASZ, Rogério. "A presença do Cancioneiro Ibérico na Lírica de José de Anchieta - um Enfoque Musicológico". *Revista de Música Latinoamericana / Latin American Music Review*, Austin, v.17, n.1, p.42-77, Spring / Summer 1996.

hasta ahora no se han conocido casos de composición de ese tipo de música en la América Portuguesa.<sup>2</sup>

Desde 1553, entre tanto, muchos indígenas de la costa brasileña aprendieron con los jesuitas el *canto de órgão* (*canto de órgano*, o sea, polifonía) para acompañar las funciones religiosas, además de la ejecución de algunos instrumentos musicales, sobre todo flautas y chirimías, que servían como sustituto de los órganos. Hasta mediados del siglo XVII, esta música fue practicada principalmente en dos ambientes distintos, bajo supervisión jesuítica: 1) en las *aldeas*, núcleos de población esencialmente indígenas y rurales, donde se enseñaban los rudimentos de la fe cristiana; 2) en las *casas* o *colegios*, edificios urbanos en los cuales se administraba una enseñanza más avanzada. En ellas también actuaban las cofradías, asociaciones de legos que contribuyeron a la expansión del cristianismo y al desarrollo de la práctica musical religiosa. Solamente a partir de fines del siglo XVII, comenzaron a ser instalados en el Brasil dos nuevos tipos de edificación jesuítica: los *seminarios* y las grandes *iglesias* urbanas, en las cuales la ejecución de música religiosa por indígenas ya no era tan importante como había sido en las casas y aldeas del siglo XVI.

### Primeras noticias sobre el canto de órgano en Brasil

Las primeras noticias referentes al canto de órgano en las aldeas brasileñas indican que este tipo de música ya era practicado menos de dos años después de la llegada de los primeros jesuitas a Bahía (llegaron en 29 de marzo de 1549), aunque ciertamente no se trataba de cantores indígenas, sino de cantores europeos. Diogo Jácome, escribiendo en junio de 1551, informa que la primera misa cantada en São Vicente, el 1° de enero de 1551 “[...] *foy com toda a muziqua de canto d'orguão e frautas, como se lá [em Coimbra] podera fazer. [...]*”<sup>3</sup>

2. Víctor Rondón demostró que, también en el caso de las canciones “compuestas” por Bernardo de Havestadt en lengua mapudúngún e impresas en el *Chilidúgú* (1777) fueron utilizadas melodías europeas ya existentes, adaptadas para utilización en la Araucanía en el siglo XVIII. Ver: RONDÓN, Víctor. “19 canciones misionales en mapudúngún contenidas en el Chilidúgú (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)”. Santiago de Chile, Revista Musical Chilena / FONDART / Chimuchina Records, 1997. 61p. Ver también: LEMMON, Alfred E. “Jesuit Chroniclers and Historians of Colonial Spanish America: Sources for the Ethnomusicologist”. *Inter-American Music Review*, v.10, n.2, p.119-121, spring/summer 1989.

3. Carta “do Ir. Diogo Jácome aos padres e irmãos de Coimbra” (São Vicente, junio de 1551). In: LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae*. Roma: Monumenta Historica S.I., 1956. v.1, doc. 28, p.246. Serafim Leite, p.246, nota 12, informa: “O P. Leonardo Nunes era músico e regente (carta 7 § 15).”

Desde enero de 1550 algunos niños huérfanos portugueses empezaron a ser enviados a Brasil, para colaborar con los jesuitas. Estos niños huérfanos, enseñados por los jesuitas en las casas de las villas, reuniéronse en una cofradía –llamada la *Cofradía del Niño Jesús*– y fueron los primeros cantores de *canto de órgano* que actuaron bajo supervisión jesuítica en Brasil. Un escritor anónimo informó, en una carta de São Vicente, en 10 de marzo de 1553, que “[...] *Muchas vezes cantan los niños todos misa de canto de órgano, lo que es muy acepto a los Indios y huelgan de los oír todos.*”<sup>4</sup> De los niños huérfanos en São Vicente, escribe Manuel da Nóbrega en 15 de junio de 1553, informando que “*En esta casa [el Colégio de São Vicente] tienen los niños sus exercícios bien ordenados, aprenden a leer y escrever y van muy avante, otros a cantar y tañer frautas, y otros mamalucos mas diestros aprenden grammática [...].*”<sup>5</sup>

En las aldeas de Bahía, la enseñanza de música empezó con el hermano jesuita Antônio Rodrigues, que sabía cantar y tocar la flauta. Por una carta de Antônio Blásques, del 1º de enero de 1557, sabemos que “[...] *ultra da lição, doutrina, insinua-lhes o Irmão [Antônio Rodrigues, en una aldea de la Bahía] a cantar misa e dizer a Salve, a qual sabem já e cantão por si com alguns introitos da missa, conformando-se em tudo com a ordem de S. Vicente.*”<sup>6</sup> Esa misma carta informa que las flautas eran ya ejecutadas por los indígenas de las aldeas de Bahía.<sup>7</sup>

[...] *De madrugada veo o Padre [Nóbrega, en la iglesia del Rio Vermelho o Camaragipe, después de mayo de 1556] com o Mestre da capella da See [probablemente João Lopes] e com outro homem amigo e devoto da casa, os quais por sua devação se offerecerão a officiar. Antes que ha benessesem, disemos as ladainhas repartidos em dous choros, porque para entr’ambos avia vezes sufficientes. Logo se fez ao derredor da igreja, dizendo hos meninos huma cantigua, e respondeo o outro choro com as frautas, cousa que parecia muito bem, maxime por ser entre estes gentios que en extre-*

4. Carta “*De um irmão do Brasil aos irmãos de Portugal. S. Vicente 10 de março de 1553*”. In: LEITE, Serafim. Op. cit., 1956, v.1, doc. 59, p.431. En la p.431, nota 17, Serafim Leite informa: “*Havia bom grupo de cantores. O P. Leonardo Nunes, cantor e regente, o Ir. Antônio Rodrigues, cantor, regente e tocador de flauta, e os Meninos que já cantavam na Baía, sobretudo os Órfãos de Lisboa, onde se ensinava o canto e eram nisso favorecidos pela Corte de D. João III, diante do qual alguma vez honradamente se exibiram. E embarcavam cantando.*”

5. “*Carta do P. Manuel da Nóbrega ao P. Luís Gonçalves da Câmara, Lisboa. São Vicente, [15] de junho de 1553*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1956, v.1, doc. 69-bis, p.505.

6. “*Quadrimestre de setembro de 1556 a janeiro de 1557 pelo Ir. Antonio Blásquez [?]. [Bahia, 1º de janeiro de 1557]*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1957, v.2, doc. 52, p.350.

7. Idem.

*mo são afeiçãoados à música e cantares, e en tanto que os feiticeiros, que entre elles chamão santos, usão desta manha quando lhes querem apanhar alguma cousa.”*

Antônio Blásquez, escribiendo una vez más desde Bahía, el 10 de septiembre de 1559, presenta el primer relato seguro de una misa cantada por indígenas, en la Villa de São Paulo, Bahía, el 27 o 29 de agosto de 1559:<sup>8</sup> “*Officiaron la misa cantada los mesmos yndiozicos hijos de los baptizados [...]*”.

Finalmente, a partir de 1561, el *canto de órgano* empezó a ser practicado en las aldeas, sobre todo de Bahía. Muchas veces no es fácil saber si el *canto de órgano* estaba siendo ejecutado por cantores indígenas o europeos, pues no siempre lo indican los textos históricos. Pero es seguro que la práctica de ese tipo de música ya ocurría desde esa fecha. Leonardo do Vale, escribiendo desde Bahía, el 23 de septiembre de 1561, informa que, en la población de Santa Cruz, Bahía, en la tarde del 13 de septiembre del mismo año, “[...] *junta a gente, se disserão as vesporas muy solemnes de canto d’orgão. [...]*”<sup>9</sup> Más adelante, el mismo escritor informa que “[...] *vindo o dia e horas pera dizer missa [domingo, 14 de septiembre, día de la “Exaltação da Cruz”], se começou, de canto d’orgão com diacono e subdiacono [...]*”.<sup>10</sup> Antônio Blásquez, en una carta escrita desde Bahía, el 31 de mayo de 1564, informa que en la Aldea de São Paulo, Bahía, en la fiesta del bautismo, por el Padre Provincial, en mayo de 1564 “[...] *Cantaronse las bísperas muy solenemente [...] que fueron de canto de órgano [...]*”.<sup>11</sup> Relatos como ese ocurren otras veces más, como en la aldea de São Paulo, Bahía, en un nuevo día de bautismo, en septiembre de 1562, en presencia del obispo, D. Pedro Leitão, en la cual “[...] *se deseram has vesporas de canto d’orgão mui solenemente [...]*”, según nos cuenta Leonardo do Vale, en una carta del 12 de mayo de 1563.<sup>12</sup> Lo mismo ocurrió en la fiesta de la Señora de Asunción en Ilhéus, el 21 de agosto de 1565 donde, según Jorge Rodrigues, “[...] *As vesporas forão cantadas em canto d’orgão, o P. Francisco Pirez pregou. [...]*”<sup>13</sup>

8. Carta “*Do P. Antônio Blásquez por comissão do P. Manuel da Nóbrega ao P. Diego Laynes, Roma. Baía, 10 de setembro de 1559*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1958, v.3, doc. 21, § 14, p.129-140.

9. Carta “*Do P. Leonardo do Vale por comissão do P. Luís da Grã ao P. diego Laynes, Roma. Bahia 23 de setembro de 1561*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1958, v.3, doc. 61, § 9, p.444-445.

10. Idem.

11. Carta “*Do P. Antônio Blásquez [ao P. Diego Mirón, Lisboa], Bahia, 31 de maio de 1564*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1960, v.4, doc. 6, § 8, p.61.

12. Carta “*Do P. Leopnardo do Vale ao P. Gonçalo Vaz de Melo, Lisboa. Bahia, 12 de maio de 1563*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1960, v.4, doc. 1, § 7, p.6.

13. Carta “*Do P. Jorge Rodrigues aos padres e irmãos de Portugal. Ilhéus, 21 de agosto de 1565*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1960, v.4, doc. 23, p.275-282 (§ 7, p.280).



Antônio Blásques, mientras tanto, en una carta desde Bahía del 13 de septiembre de 1564, informa que no siempre el *canto de órgano* era ejecutado en las aldeas por los indígenas que allí vivían. Hablando de una procesión ordenada para el día 25 de julio de 1564, en la aldea de São Paulo, Bahía, informa que “[...] *También vino la música de los cantores ayudarles a cantar sus letanías y psalmos; y así, divididos en 2 choros, hazían su officio. [...]*”<sup>14</sup> El mismo escritor no deja dudas de que esa música fue de canto de órgano: “*Finalmente, después de aver passado la Aldea [el 25 de julio] dexiendo las letanías con música solene a canto d'organo, entramos en nuestra Iglesia, la qual estava con mucha gente que avia venido a verlos, la qual se edificó mucho quando los oyeron cantar la Salve. [...]*”<sup>15</sup>

### **Canto de órgano y flautas**

Añadir flautas o chirimías al *canto de órgano*, doblando o alternando las voces, fue una práctica común en el siglo XVI para reemplazar a los órganos y su utilización era una muestra de solemnidad.<sup>16</sup> Antônio Blásques escribió una carta desde Salvador, Bahía, el 9 de mayo de 1565, hablando de la fiesta de la Víspera del Día de Jesús, 31 de diciembre de 1564, celebrada en el colegio de la ciudad, donde hubo vísperas de pontifical. En esa fiesta, el *canto de órgano* fue alternado con flautas y con un clave:<sup>17</sup>

“[...] *Uvo en estas visporas tres choros diversos, uno de canto d'organo, otro de un cravo, y otro de flautas, de modo que, acabando uno, començava el otro, y todos cierto con mucha orden, quando le venía su vez. Y dado que el canto d'organo deleitava oyéndose, y la suavidad del cravo detuviesse los ánimos con la dulçura de su harmonía, todavía quando se tocavan las flautas se alegravan e regozijavan mucho más los circunstantes, porque allende de lo hazer mediocrementemente, los que las tañian eran los niños brasiles, a quien ya de tiempo el P.<sup>o</sup> Antonio Rodrigues tien enseñado. [...]*”

14. Carta “*Do P. Antônio Blazquez ao P. Diego Mirón, Lisboa. Bahia, 13 de setembro de 1564*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1960, v.4, doc. 7, § 13, p.81.

15. Idem.

16. Antônio Blásques, escribiendo desde Bahía, el 1º de enero de 1557, describe esa solemnidad cuando informa sobre la música para el día de Nuestra Señora (15 de agosto de 1556), en presencia del Gobernador D. Duarte da Costa, “[...] *que não foy festejada com frautas e canto de orgão [...]*”. Ver: BÁSQUES, Antônio. “*Quadrimestre de setembro de 1556 a janeiro de 1557 pelo Ir. Antonio Blásquez [?], [Baía, 1 de Janeiro de 1557]*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1957, v.2, doc. 52, p.345-356.

17. Carta “*Do P. Antônio Blásques aos padres e irmãos de Portugal. Bahia, 9 de maio de 1565*”. En: LEITE, Serafim. Op. cit., 1960, v.4, doc. 16, § 4, p.189-190.

En la misma fiesta, pero ya en el día siguiente, una vez más fueron ejecutados el canto de órgano con las flautas y el clave. Antônio Blasques nos habla del interés que provocaron los niños indígenas, enseñados a tocar las flautas por el P.e Antônio Rodrigues:<sup>18</sup>

*“[...] Acabada la procesión [el 1º de enero 1565], entretanto que se revestía Su Señoría, se tocó un poco el cravo, con que mucho se consolaron y provocaron a devoción los circunstantes, y luego después desto se comenzó la missa de pontifical, y a sus tiempos tañían las flautas, y, a los suyos, cantavan los cantores sus motetes, todo cierto con mucho ayre y gracia. Su Señoría, estando revestido de pontifical, subió al pulpito y hizo una predicación muy buena y de grande doctrina, y de a? por delante se prosigió la missa, a la qual tomóron el Sanctíssimo Sacramento muchos, y a las otras fueron tantos, que dizían los Padres que nunca por Jueves Santo ni por día de Pascua vieran tanta copia de gente tomar el Sanctíssimo Sacramento. Un mercader tenía un terno de flautas muy bueno, el qual, viendo a los brasílicos tañer, se lo mandó, diciendo que mucho mejor empleado sería en ellos que nó en él. [...]”*

Antônio Rodrigues, (muerto en 1568) fue uno de los principales maestros jesuitas de música que enseñaron a los indígenas brasileños en el siglo XVI. Un escritor anónimo del mismo período, en la *Historia de los colegios de Brasil*, informa que Rodrigues: “sabía cantar y tañer flauta con que causava mucha devocion en los gentiles y tenia muchos niños enseñados y estes agora tañen y cantan las missas en las aldeas”<sup>19</sup>. Las flautas y, muchas veces las chirimías, en la música americana del siglo XVI sirvieron para la sustitución de los órganos, que no siempre existieron en aldeas o misiones, como ya observó Víctor Rondón:<sup>20</sup>

*“Los consort de flautas rectas, cuyos testimonios en América datan principalmente de los siglos XVI y comienzos del XVII, fueron primeramente utilizadas en el culto como reemplazante del órgano. Así al menos se desprende del testimonio del cronista franciscano Toribio de Motolinía (Historia de los Indios de Nueva España, c.1536-1541) cuando nos da cuenta que ‘en lugar de órganos tienen música de flautas concertadas, que parecen propiamente órganos de palo, porque son muchas flautas.’ En Guatemala las actas capitulares de abril 2 de 1549, dan cuenta de la*

18. Idem, § 5, p.190-191.

19. História dos Collegios do Brasil, Manuscrito da Bibliotheca Nacional de Roma (Copia). *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v.19, p.128, 1897.

20. RONDÓN, Víctor. Algunas notas sobre instrumentos y práctica instrumental en América virreinal (ponencia presentada en la Mesa redonda musicológica del IV Festival de Música Antigua de la USACH - Universidad de Santiago de Chile, en octubre 11 de 1997).

*adquisición de 'una caja de flautas grandes' - un set de flautas dulces, probablemente un consort grande de 8 pies - concebidas para ser usadas como soporte primero para el coro de polifonistas catedralicios en formación. En Sudamérica encontramos documentos e iconografía referidos a ejecutantes de flautas dulces que ejercían en Perú, alrededor del 1600 como se observa en la obra Symbolo catholico indiano (Lima, 1598), de fray Luis Gerónimo de Oré, y en el grabado titulado Los cantores de la yglesia incluído en la obra Nueva Crónica y Buen Gobierno (Perú, 1615) de Felipe Huamán Poma de Ayala."*

Los relatos sobre la utilización de instrumentos en las aldeas de la costa brasileña en el siglo XVI y principios del siglo XVII fueron abundantes. Francisco Soares, escribiendo probablemente de los aborígenes de las aldeas de Bahía (c. 1590), informa que: "[...] *Alguns tangem e dançam, a saber: viola, flautas 7 juntas, cravo e órgãos e o que lhes ensinam tudo tomam.*"<sup>21</sup> En una carta del Padre Provincial Henrique Gomes al Padre asistente en Roma Antônio de Mascarenhas, escrita desde una aldea vecina a Salvador, en la recepción al P. visitador y autoridades jesuíticas el 16 de junio de 1614, comenta que los indígenas surgieron "[...] *com um terno de charamelas em corpo, todos para nos passarem e com seus arcos nas mãos, postos em ordem de guerra para nos acompanhar, como fizeram no restante do caminho [...]*"<sup>22</sup> Henrique Gomes discurre aún, en otro trozo del mismo texto, sobre la fiesta del Espíritu Santo, celebrada en esa misma aldea, en el Séptimo domingo después de la Pascua de 1614: "[...] *A festa se fez com várias e bem ensaiadas danças de moços e meninos, com seus ditos [o sea, textos] em louvor do dia, duas pregações, uma em português, outra em língua brasil, vésperas e missa a dois coros, também cantada, tudo com seu baixão [bajón], sacabuxa, flautas e charamelas [chirimías], que dentro na cidade não sei se fizera melhor.*" Ambrósio Fernandes Brandão o Simão Travassos, finalmente, escribiendo desde la Capitanía de Paraíba en 1618 afirma que para aquella fecha, los indígenas "*aprendem a ler, a escrever e a contar; e saem alguns delles destros no canto, e assim são bons charameleiros*"<sup>23</sup>

21. [SOARES, Francisco]. *Coisas notáveis do Brasil: apresentação e introdução de A. G. Cunha*. Lucas: Instituto Nacional do Livro / MEC, 1966. v.1 (Dicionário da Língua Portuguesa / Textos e vocabulários, v.6), f. 1021v. Presento el trozo citado con ortografía actualizada.

22. LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro; Lisboa: Livraria Portugalis, 1945. v.5, cap.1, p.18.

23. [ANÓNIMO]. *Diálogos das grandezas do Brasil pela primeira vez tirados em livro com introdução de Capistrano de Abreu e notas de Rodolpho Garcia*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930 (Publicações da Academia Brasileira. Biblioteca de Cultura Nacional / Classicos Brasileiros - II - Historia). Diálogo sexto, § 58, p.287.

## La restricción a la enseñanza del canto en las casas de la Compañía

En junio de 1568, el Padre Visitador Inácio de Azevedo determinó, en la *Visita de la Provincia del Brasil*, que “*As escolas de ler e escrever, que estão introduzidas em as cazas das Capitánias se podem continuar, não se insinando canto nem latim etc. [...]*”.<sup>24</sup> Según el historiador jesuita portugués Serafin Leite, las casas o colegios “[...] *comenzaban a atender más a la población de las villas y ciudades [...]*”, volviéndose escuelas para blancos hacia fines del siglo XVI. El *canto de órgano* y los instrumentos, mientras tanto, continuaron siendo enseñados casi solamente a los aborígenes de las aldeas hasta mediados del siglo XVII, pero algunos relatos del siglo XVI nos muestran que hasta fines de ese mismo siglo se mantuvo el interés por el *canto de órgano* en los colegios. José de Anchieta informa (en carta del 1° de enero de 1584) que, en el Colegio de Bahía, hasta 1583, su utilización era todavía observable:<sup>25</sup>

24. “*Visita da Província do Brasil pelo P. Inácio de Azevedo. [Bahia, julho? de 1568]*”. In: LEITE, Serafim. Op. cit., 1960, v.4, doc. 69, § 3, p.484.

25. “*Annuae Litteræ Provinciæ Brasilæ anni 1583 datæ in hoc sinu Salvatoris, primo januarii, 1584*” y “*Carta Ânua da Província do Brasil, de 1583, do Provincial José de Anchieta ao Geral P. Cláudio Acquaviva. Bahia do Salvador, 1ª de Janeiro de 1584*” (traducción portuguesa). En: ANCHIETA, Joseph de. *Cartas: correspondência ativa e passiva; pesquisa, introdução e notas* Pe. Hélio Abranches Viotti, S.J. São Paulo: Loyola / Vice-Postulação da Causa de Canonização do beato José de Anchieta, 1984. Apêndice V, p.341 e doc. 38, p.336-353 (§ 8, p.486). La versión castellana es nuestra, pero la versión original latina es esta: “[...] *Totium anni exercitium cum indis nullum aliud est, quam doctrinam christianam edocere et explicare, baptizare, matrimonio conjungere, ægrotos invisere, sacro oleo infirmos perungere, mortuos sepelire, omnibus denique ad eorum spectentibus salutem intendere, scholam habere obedariam, in qua etiam pueri concinendi arti, tibiis et cytharis diligenter dant operam, vespertinas horas et missæ sacra, tam in pagis, quam in nostro collegio diebus sanctorum reliquiis sacris, organico concentu exornant. Ad quam illi eliguntur, qui ad vocis concentum efformandum viventur aptiones. Tantaque nostrotum industria in rebus habent dexteritatem, et maximam lusitanis admirationem incutiant.*” La versión portuguesa de Hélio A. Viotti es la que sigue: “*O ministério do ano inteiro com os Índios [en el Colégio de Bahia] consiste no seguinte: ensinar-lhes e explicar-lhes a doutrina cristã, batizá-los, uní-los pelo matrimônio, visitar os enfermos, ungir os doentes com os santos óleos, sepultar os mortos, dedicar-se à salvação de quantos lhes estão confiados, manter escolas primárias, em que os meninos aprendem também, com muita diligência a arte do canto e a tocar flautas e charamelas. Dão muito relevo, com o canto de órgão, às vésperas e missas, quer nas aldeias, quer no nosso colégio, nos dias consagrados às santas relíquias. E para isso são escolhidos aqueles, cujas vozes se apresentam mais afinadas para formar o coral.*”

“El ministerio de todo el año con los indios [en el Colegio de Bahía] consiste en enseñarles y explicarles la doctrina cristiana, bautizarlos, unirlos por el matrimonio, visitar y ungir los enfermos con los santos óleos, sepultar los muertos, dedicarse a la salvación de cuantos les están confiados, mantener escuelas primarias, en las cuales los niños aprenden también con mucha diligencia el arte del canto y a tocar flautas y chirimías. Dan mucho relieve, con el canto de órgano, a las vísperas y misas, en las aldeas o en nuestro colegio, en los días consagrados a las santas reliquias. Y para eso son escogidos aquellos, cuyas voces se presentan más afinadas para formar el coro.”

En el Colegio de Bahía, José de Anchieta informa sobre la utilización de instrumentos en la misma carta del 1º de enero de 1584: “[...] *Incentivados por el ejemplo de los niños [de la escuela primaria], los estudiantes de las clases superiores, reunidos, en los viernes de la Cuaresma, en nuestra iglesia, cantaron al sonido del órgano y de las vihuelas las Completas solemnes, función a la cual comparecía casi toda la ciudad.*”<sup>26</sup> En la carta anual del 27 de diciembre de 1584, José de Anchieta escribe sobre la visita de las reliquias a la capilla del Colegio de Bahía, el 3 de mayo de 1584, informando que “*Fue celebrada después una devota ceremonia, acompañando el órgano, las flautas, el clavicordio y las vihuelas la modulación de los salmos. [...]*”<sup>27</sup> El canto de órgano siguió siendo practicado en el siglo XVII, como se puede observar en la carta del Padre Provincial Henrique Gomes al P. asistente en Roma, Antônio de Mascarenhas (Bahía, 16 de junio de 1614), en la

26. Idem, p.342. La versión original latina (p.487) es esta: “*Puerorum exemplo excitat, superiores scholastici, in quadragesimæ diebus veneris, in nostro templo aggregati, solemnes completas musico organo cytharisque commitantibus de cantarunt, quo tota fere civitas confuebat*”. La traducción portuguesa de Hélio A. Viotti es: “[...] *Incentivados pelo exemplo dos meninos [los de la escuela primaria], os estudantes das classes superiores, reunidos, nas sextas-feiras da quaresma, em nossa igreja, cantaram ao som do órgão e das violas as completas solenes, função a que comparecia quase toda a cidade.*” La traducción de “*cytharisque*” por “*dos alaúdes*” no es muy adecuada para el caso brasileño (y también americano) y, por eso, la substituímos por “*de las vihuelas*”.

27. “*Breve narração das coisas relativas aos Colégios e residências da Companhia nesta província brasílica, no ano de 1584*”. ANCHIETA, José de. Idem, p.396. La versión latina es la siguiente (“*Annua Litteræ Provinciæ Brasiliæ, Anni 1584. De rebus ad collegia domiciliaque Societatis in hac Provincia Brasilica collocata spectantibus brevis narratio. Anni 1584*”, Apêndice VI, doc. 63, p.494): “*Institutaque ita est devota supplicatio comitante organo, tibiis, clavichordio et cytharis psalmodum modulatione.*” La traducción portuguesa de Hélio A. Viotti es: “*Celebrou-se em seguida uma devota cerimonia, acompanhando o órgão, as flautas, e o clavicórdio e as cítaras a modulação dos salmos. [...]*” Una vez más la traducción de “*cytharis*” para “*cítaras*” no resulta muy adecuada. Preferimos el término “*vihuelas*”.

cual él mismo describe la procesión de los niños del Colegio de la Bahía para invocar protección contra la sequía, en la Cuaresma de 1614, a pedido de la Cámara de la ciudad: <sup>28</sup>

“[...] Para isto se prepararam uns com suas velas metidas em lanternas de papel, postas em paus a modo de tochas, outros com cruces e outras insígnias de penitentes e todos descalços; junto mais de 150, nesta forma, começaram a entoar dois as ladainhas à porta da nossa igreja, da banda de fora e, respondendo os mais, se foram pelas ruas principais da cidade [...]. Começou o ato com meninos, mas como se continuou e voltaram por onde saíram, podia-se ver o acompanhamento de gente que traziam após si, trocada já a música de cantochão em a de órgão, que alguns músicos bons cantavam movidos da devoção, que a todos fez aquela vista, como lhe chamavam, de anjos. Nesta forma continuaram por muitos dias, indo umas vezes a uma igreja, outras a outra [...]”

### El apogeo de la práctica musical polifónica en el siglo XVI

La “*Información de la misión del P. Christóvan Gouvêa a las partes del Brasil o narrativa epistolar de un viaje y misión jesuítica*”, de Fernão Cardim, fue escrita desde Bahía el 16 de octubre de 1585 para registrar la visita a las aldeas y colegios de Brasil hecha por el Padre Visitador Cristóvan Gouvêa, en 1583-1585. Este documento contiene los relatos más ricos acerca de la práctica del canto de órgano y de los instrumentos en las casas y aldeas jesuíticas brasileñas.

En el día de la visitación de Santa Isabel (3 de julio de 1585), en la aldea del Espíritu Santo, en Bahía, el Padre Visitador cantó la misa, que fue “[...] *oficiada em canto d’orgão pelos indios, com suas frautas.*”<sup>29</sup> En la misma aldea, el día de Reyes (6 de enero de 1584), “[...] *Em todo o tempo do baptismo houve bôa musica de motetes, e de quando em quando se tocavam as frautas. Depois disse missa solemne [el Padre Visitador] com diacono e subdiacono, oficiada em canto d’orgão pelos indios, com suas frautas, cravo e descante: cantou na missa um mancebo estudante alguns psalmos e motetes, com extraordinaria devoção.*”<sup>30</sup> En la aldea de São Lourenço, en la capitania de Río de Janeiro, el día de Reyes (6 de

28. LEITE, Serafim. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Op. cit., 1945. v.5, cap.1, p.13.

29. CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil: introduções e notas de Rodolpho Garcia, Baptista Caetano e Capistrano de Abreu*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980 (Coleção Reconquista do Brasil, nova série, v.13). Doc. 3: “*Informação da missão do P. Christovão Gouvêa às partes do Brasil ou narrativa epistolar de uma viagem e missão jesuítica*”, p.146.

30. Idem, p.150.

enero), el Padre Visitador cantó una vez más la misa, “[...] *officiada pelos indios em canto d’orgão com suas frautas*”.<sup>31</sup>

Refiriéndose a las tres aldeas visitadas en la Capitanía de Bahía (Espírito Santo, San Antonio y San Juan), Cardim nos informa que en todas ellas la ejecución de instrumentos y del canto de órgano estaba ya muy desarrollada, afirmando que “*Em todas estas três aldeias ha Escola de ler e escrever, aonde os padres ensinam os meninos índios; e [a] alguns mais hábeis também ensinam a contar, cantar e tanger; tudo tomam bem, e ha já muitos que tangem frautas, violas, cravos, e officiam missas em canto d’orgão, cousas que os pais estimam muito. Estes meninos fallam português, cantam à noite a doutrina pelas ruas, e encomendam as almas do purgatório*.”<sup>32</sup>

Mientras tanto, Cardim atestigua el hecho de que los indígenas todavía cantaban en *canto de órgano* las misas del colegio de Bahía, informando que en la celebración que allá se hizo en el día de las Once Mil Vírgenes (17 de octubre de 1584), “[...] *A missa foi officiada com bôa capella dos indios, com frautas, e de alguns cantores da Sé, com orgãos, cravos e descantes*”.<sup>33</sup>

Las últimas noticias importantes acerca de la práctica del *canto de órgano* en las aldeas de la costa brasileña, entretanto, se refieren a la primera y segunda décadas del siglo XVII. Fernão Guerreiro, en la *Relación anual de las cosas que hicieron los padres de la compañía de Jesus [...] en los años 1602 y 1603*, informa que los aborígenes brasileños “[...] *tem ja suas igrejas em varias pouoações, & aldeas, & nellas suas confrarias do Santissimo Sacramento, & fazem suas procissoens solenes, & seus filhos officiam missas de canto dorgam, & com doçainas, charame-las, & outros instrumentos semelhantes [...]*”<sup>34</sup>

31. Idem, p.170.

32. Idem, p.155. Es de José de Anchieta o de Fernão Cardim una carta del 31 de diciembre de 1585, informando que “*Tiene este collegio [de Bahía] tres aldeas de Indios Christianos libres a sua cargo, que tendran dos mil y quinientas personas; el Espiritu Santo que dista siete leguas de aquí, S. Juan que dista ocho y S. Antonio que dista quatorze [...]. En una dellas les enseñan a cantar y tienen su capilla de canto y flautas para sus fiestas, y hazen sus danças a la portuguesa con tamboriles y vihuelas con mucha gracia, como si fueran muchachos portugueses [...]*” Ver: MAURO, Frederic. *Le Bresil au XVIIe siecle: documents inédits relatifs à l’Atlantique portugais. Brasília, Coimbra, v.11 (IIIe Partie - Description du Brésil / Information de la provincia)*, p.143-144, 1961.

33. Idem, p.164.

34. GUERREIRO. Fernão. *Relaçam annal das covsas que fezeram os Padres de Companhia de Iesvs nas Partes da India Oriental, & no Brasil, Angola, Cabo Verde, Guine, nos annos de seiscentos & dous & seiscentos & tres, & do processo da conuersam & christandade daquellas partes, tirada da[s] cartas dos mesmos padres qu[e] de là vieram. Pelo padre Fernam Guerreiro da mesma Companhia, natural de Almodouuar de Portugal. Vay*

Pero Rodrigues informa, en la *Vida del Padre José de Anchieta* (30 de enero de 1607), que en las aldeas del Brasil “[...] *se recolhem os meninos, para a escola cada um a sua instância, uns a ler, outros a cantar cantochão e canto de órgão e outros a tanger flautas e charamelas para oficiarem as missas em dias de festas [...]*”.<sup>35</sup> Sebastiano Berettari, a su vez, en la *Vida del Padre José de Anchieta* (1617), confirma la información de Rodrigues, informando que “[...] *segun la capacidad de su edad vnos leen, o escriuen, otros deprenden canto, o el llano, o el de organo. Muchos en vez de nuestros instrumentos musicos se adiestran a tocar sus flautas; y assi se celebran las Missas, y processiones con musica de voces, y de instrumentos. [...]*”<sup>36</sup>

Antônio de Matos, en la *Información de las ocupaciones de los padres y hermanos del Rio de Janeiro para el Padre Assistente de Portugal en Roma*, hecha en Río de Janeiro (marzo de 1619), tiene esta información sobre los indígenas de la capitania: “[...] *Temos cuidado de os domesticar nos costumes não somente christãos senão também politicos para que saibam viver em paz e quando for possivel sem queixa não somente entre si, senão também com os vizinhos portuguezes, para que saibam promover o culto divino e ajudar a celebrar os officios divinos com canto de órgão e instrumentos musicos e com a devida decência. [...]*”<sup>37</sup>

Los textos posteriores a 1620 no dan más cuenta de progresos en la práctica musi-

---

*diuidido em quatro liuros. O primeiro de Iapã e II. da China & Maluco. O III. da India O IIII. do Brasil, Angola, & Guiné.* Em Lisboa: Per Iorge Rodrigues impressor de Liuros. Anno M.D.CV.[1605]. f.112v.

35. RODRIGUES, Pero. “Vida do Padre José de Anchieta pelo Padre Pedro Rodrigues conforme a copia existente na Biblioteca Nacional de Lisboa”. *Annas da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v.29, livro 2º, cap.9º, § 2, p.244, 1907.

36. *Vida DEL PADRE Ioseph de Ancheta de la Compañia de Iesvs, y Provincial del Brasil. Tradvzida de Latin en Castellano por el Padre Esteuan de Paternina de la misma Compañia, y natural de Logroño.* Con Priuilegio. En Salamanca: en la Empronta de Antonia Ramirez viuda, Año 1618. p.158. La versión original latina es la siguiente: “[...] *et pro ætatis gradu alii legendo, musicis alii exercentur, tum gregoriano cantu, tum harmonico. Non pauci etiam maiores minoresque tibias, quæ flauta, et ceramia vulgo nominant, ad symphoniam inflare assuescunt; quo deide artificio diebus festis Ecclesiæ sacra exequitio, et supplicationes, cum traducuntur, exornantur. [...]*” Ver: BERETTARI, Sebastiano. *Vita R. P. iosephi Anchietae Societatis Iesv Sacerdotis in Brasilia defuncti. Ex iis quæ de eo Petrus Roterigvs Societatis Iesv Praeses Prouincialis in Brasilia quatour libris lusitanico idiomate collegit, alijs q ss monumentis fide dignis à Sebastiano Beretario ex eadem Societate descripta. Prodit nunc primùm in Germania.* Coloniae Agrippinae: Apud Ioannem Kinchivm. sub Monocerote. M.D.C.XVII. [1617]. p.164.

37. LEITE, Serafim. Op. cit., Lisboa: Livraria Portugalis; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938. v.6, Apêndice A, pp.563-568: “Informação do Colégio do Rio de Janeiro pelo P. Antônio de Matos, 1619” (p.564).



cal en las aldeas jesuíticas de la costa brasileña, debido a su progresiva extinción. Los más importantes discurren sobre el apogeo del *canto de órgano* en las aldeas a fines del siglo XVI y no de su fase de declinación en el siglo XVII. Fue del siglo XVI que el jesuita Simão de Vasconcelos escribió en Lisboa en 1663, refiriéndose al *canto de órgano* y a la ejecución de los instrumentos en las aldeas de la costa:<sup>38</sup>

“[...] São afeiçoadíssimos à musica e os que são escolhidos para cantores da igreja, prezam-se muito do officio e gastam os dias e as noites em aprender e ensinar outros. Saem destros em todos os instrumentos músicos: charamelas, flautas, trombetas, baixões, cornetas e fagotes. Com eles beneficiam, em canto de órgão, vésperas, completas, missas, procissões, tão solenes como entre os portugueses.

“[...] Os sábados á tarde acodem [os meninos indígenas] à igreja e cantam devotamente a Salve da Virgem Senhora Nossa em canto de órgão, com seus círios nas mãos; e todas as segundas feiras pela manhã os responsórios dos defuntos, encomendando, com o sacerdote, suas almas a Deus ao fim da missa. [...]”

Un caso muy particular es el de Antônio de Santa Maria Jaboatão, en el libro *Orbe Serafico Novo Brasilico* (Lisboa, 1759). Este autor escribió sobre el ministerio de los indígenas por los religiosos franciscanos, en la *Casa da Senhora das Neves*, en la Villa de Marin (Pernambuco), después de 1586. A pesar de ser franciscano, Jaboatão identifica el nombre de uno de los aborígenes músicos que allá vivieron, informando que fue muy buen “*contrapuntista*”.<sup>39</sup>

38. De entre los textos del siglo XVII relativos al proceso de aldeamiento de los indígenas y de la trasferencia de costumbres cristianas para la América Portuguesa, iniciada en la Bahía en 1549, uno de los más interesantes es este, de Simão de Vasconcelos, hallado en la *Chronica da Companhia de Jesv do Estado do Brasil* (Lisboa: Henrique Valente de Oliveira, 1663, “Chronica”, livro II, p.176-180 § 9-10), basado en cartas jesuíticas escritas desde Brasil entre 1555-1562, sobre todo por Manoel da Nóbrega (1517-1570) y José de Anchieta (1534-1597). Vasconcelos ya había publicado informaciones de esas cartas en la *Vida do P. Joam d’Almeida* (Lisboa: Oficina Craesbeeckiana, 1658, livro II, cap.VII, p.50-51, § 4-5), incluyendo algunas en la *Vida do Veneravel Padre Ioseph de Anchieta da Companhia de Iesv* (Lisboa: Ioam da Costa, 1672, livro III, cap.VI, p.162-164, § 3, 4 e 6). Versiones más reducidas de esas cartas también fueron publicadas por Sebastiano Berettari en la *Vida del Padre Ioseph de Anchieta de la Compania de Iesvs*, y *Provincial del Brasil. Tradvzida de Latin en Castellano por el Padre Esteuan de Patermina* (Salamanca: Empronta de Antonia Ramirez viuda, 1618, livro III, cap. II, p.157).

39. JABOATÃO, Antônio de Santa Maria. *Orbe Serafico Novo Brasilico, descoberto, estabelecido, e cultivado a influxos da nova luz de Italia, estrella brilhante de Hespanha, luzido sol de Padua, astro mayor do ceo de Francisco, o thaumaturgo portuguez S.<sup>to</sup> Antonio, quem vay consagrado, como theatro glorioso, e parte primeira da Chronica dos frades menores da mais estreita, e regular observancia da Provincia do Brasil, por Fr. Antonio de*

“Para tudo tinham bastante, e exemplar incentivo no que viam àqueles religiosos seus mestres, e diretores. Eram contínuos nas funções do coro; gostavam os índios de os ouvir cantar os divinos louvores, e com poucas lições entoavam juntamente com os religiosos as misas solenes, ladainhas, e outras semelhantes funções sagradas, e logo houve entre eles muitos, e mui destros no canto do órgão, e um, chamado Francisco, era bastante contrapontista, e punham as letras á solfa em a nossa língua, que aprendiam com facilidade, e também na sua, convertendo nesta, muitas das suas gentílicas cantilenas em encômios Divinos, e era certamente muito para dar graças a Deus, ver em tão pouco tempo a um indiozinho com destra harmonia entoar louvores ao Senhor na sua barbara linguagem, que sendo suave aos ouvido, só Deus se sabia entender com ela, e só ele a podia entender.”

¿Qué tipo de canto de órgano fue practicado en las aldeas jesuíticas del Brasil en el siglo XVI? ¿Sería posible suponer que los indígenas serían capaces de cantar el mismo tipo de contrapunto que circulaba en las iglesias de Portugal, o entre ellos solamente fue conocido el tipo más sencillo de polifonía?

Según la tesis de Marcos Holler,<sup>40</sup> la mayor parte de los jesuitas en el siglo XVI siguieron la determinación del propio Ignacio de Loyola en 1555, para que en sus iglesias se cantasen las Vísperas en los domingos y días festivos, pero con un tipo de polifonía que estuviese de acuerdo con su idea de que los religiosos no pasaran mucho tiempo estudiando y enseñando música y dieran más atención al trabajo misionero: el *fabordón*. De acuerdo al mismo autor, en el Acta de la Primera Congregación de la Provincia Romana de la Compañía de Jesús, de 1568, “la mayor parte de los padres de la Congregación sintieron que el canto figurado debía ser excluido de la iglesia, pero el *fabordón* debía ser mantenido.”

A pesar de no existir un solo documento en el cual esté descrito el canto del *fabordón* en las aldeas jesuíticas brasileñas, se conocen varios casos de utilización de ese tipo de polifonía en Brasil, en los siglos XVII, XVIII y XIX, a través de unos pocos manuscritos musicales.

Así, es muy probable que el *fabordón* hubiera sido común en el canto de algunos textos litúrgicos, como en Salmos y el *Magnificat* de las Vísperas de domingo, en Salmos y Cánticos de la Cuaresma —en especial el *Miserere* y el *Benedictus*, que son los textos más frecuentes en ese tiempo— y en otras ocasiones. Mientras tanto, no es posible utilizar el *fabordón* en todo tipo de textos y hay razones para creer que otro tipo más desarrollado de polifonía también se practicaba en las aldeas bra-

---

*Santa Maria Jabotam &c.* LISBOA: Na Officina de Antonio Vicente da Silva. Anno de MDCCLXI [1759]. Com todas as licenças necessarias. “Chronica”, cap.VII, § 136, p.91.

40. HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na Terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tese (Doutorado em Música), Campinas, Instituto de Artes da UNICAMP, 2006. v.1, p.160-163.

sileñas, aunque no haya una sola hoja de música de la fase jesuítica preservada en el Brasil para comprobar esa hipótesis.

### **Los indígenas músicos de Pernambuco**

Es muy probable que, con la extinción de las aldeas jesuíticas en la costa brasileña, hacia principios del siglo XVII algunos indígenas músicos enseñados por los jesuitas empezaran a ser aprovechados para otras circunstancias. Existe posibilidad de que una agrupación de treinta esclavos músicos (cantores y tocadores de chirimías),<sup>41</sup> dirigida por un músico francés natural de la Provenza, de la cual dio cuenta François Pyrard, de Laval, en una hacienda de Baltazar de Aragão en 1610,<sup>42</sup> haya sido una agrupación de indígenas que habían pertenecido a aldeas de la Bahía. Sobre ese episodio François Pyrard escribió: “[...] *Ce François qui demeuroit avec luy estoit musicien, et joüeur d’instruments, et ce seigneur l’avoit pris pour apprendre à vingt ou trente esclaves, qui tous ensemble faisoient un accord de voix et d’instruments dont ils joüoyent a toute heure [...]*.”<sup>43</sup>

41. Baltazar de Aragão tenía chirimías en su casa. El historiador del siglo XVII, Frei Vicente do Salvador, informa que Aragão murió en un naufragio en 23 de febrero de 1613, “[...] *levando consigo suas charamelas, baixela de prata e as mais ricas alfaias de sua casa [...]*”. Ver: SALVADOR, Frei Vicente. *História do Brasil: 1500-1627*. Revisão de Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia e Frei Venâncio Willeke, OFM; apresentação de aureliano Leite. 7. ed., Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982. (Reconquista do Brasil, nova série, v.49).

42. Baltazar de Aragão logró ser el gobernador interino de Bahía en 1613.

43. PYRARD, François. *Voyage de François Pyrard, de Laval, Contenant sa navigation aux Indes Orientales, Maldives, Moluques, & au Bresil: & les divers accidens qui luy sont arrivez en ce Voyage pendant son sejour de dix ans dans ce Païs. Avec vne description exacte des moevrs, Loix, Façons de faire, Police et Gouvernement: du Trafic et Commerce qui s’y fait; des Animaux, Arbres, Fruits, et autres singularitez qui s’y rencontrent. Divise’ en trois parties. Nouvelle edition, reveuë, corrigée & augmentée de divers Traitez & Relations curieuses. Avec des Observations Geographiques sur le present Voyage, qui contiennent entr’ autres, l’Estat present des Indes, ce que les Europeens y possèdent, les diverses Routes dont ils se servent pour y arriver, autres matieres. Par le Sieur DU VAL, Geographe ordinaire du Roy. A PARIS, Chez Louis Billaine, en la grande Salle du Palais. M. DC. LXXIX. [1679] p.210. Existe traducción portuguesa de Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara para este trozo: “*Este francês, que estava em sua casa, era músico e tangedor de instrumentos; e servialhe para ensinar música a vinte ou trinta escravos, que todos juntos formavam uma consonância de vozes e instrumentos, que tangiam sem cessar*”. Ver: PYRARD, François. *Viagem de François Pyrard, de Laval, contendo a notícia de sua navegação às Índias Orientais, Ilhas de Maldiva, Maluco e ao Brasil, e os diferentes casos que lhe aconteceram na mesma viagem nos dez anos que andou nestes países (1601-1611) com a descrição exacta dos costumes, leis,**

El caso más curioso, mientras tanto, fue el de los indígenas músicos de la Capitanía de Pernambuco, que probablemente habían sido enseñados por jesuitas en las aldeas de la costa. Estos aborígenes músicos fueron frecuentemente citados por cronistas de los siglos XVII y XVIII. Luis Figueira fue el primero a escribir sobre ellos en 1607, llamándolos *nheengaraíbas* e informando que siguieron con él desde Pernambuco para el Maranhão y que practicaban música por “*papel*”, o sea, leyendo sus partes vocales o instrumentales: <sup>44</sup>

*“São todos estes incrivelmente inclinados a cantar e dançar, e porque os Pitiguares são nisto afamados e conosco iam alguns nheengaraíbas ou mestres de capela desatinavamos que cantassem para os ensinarem; e, fazendo revezar ora uns ora outros, cantavam dias e noites, de 24 em 24 horas, sem interromper, até não poderem falar de roucos, tendo isto por valentia e delírios. E a nós pediram que lhes ensinássemos seus filhos o papel (como eles dizem), querendo dizer que lhes ensinássemos a ler e cantar o nosso canto, o que nós com facilidade fizemos para os domesticar; mas eles mostram mui pouco talento para o nosso canto; os do mar, facilmente. Com isto domesticamos muito os meninos, que dantes fugiam de nós, e alguns que estavam em suas roças me vieram dizer que queriam aprender o que eu ensinava aos outros, e muitos diziam resolutamente que se haviam de ir conosco, fugindo de seus pais ou após nós. Entre os quais teve graça um, que representava 12 anos, em dizer que, se os Padres se fossem, não tinha outra coisa que fazer senão abrir uma cova e meterse nela; e isto com grande sentimento. E outro, estando eu ocupado não sei em quê, se chegou a mim, e, depois de estar um pedaço, me disse: Não sei que é isto, que dantes fugia de ti, e agora não me posso apartar. Isto nos servia para os ensinar e doutrinar, e já sabiam muitos deles a doutrina e algumas coisas de nossa santa fé. Também os fazíamos ensinar a dançar ao modo português, que para eles era a coisa de mais gosto que pode ser”.*

La mejor comprobación de la existencia de esos indígenas músicos es el relato hecho entre 1613-1614 por Ives d’Evreux, quien estuvo en la colonia francesa de São Luís de Maranhão, en el territorio denominado *Francia Equinocial* por sus primeros colonizadores, que fueron franceses. D’Evreux informa, sobre los aborígenes de la localidad, que “*Ils feront venir des Miengarres c’ est a dire, des chantres*

---

*usos, polícia e govêrno; do trato e comércio, que neles há; dos animais, árvores, frutas e outras singularidades que ali se encontram:* Versão Portuguesa correcta e anotada por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara; edição revista e atualizada por A. de Magalhaes Basto. Porto: Livraria Civilização, 1944. (Biblioteca Histórica Ultramarina, v.2) v.2, p.236.

44. LEITE, Serafim. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Lisboa: Edições Brotéria; Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1953. p.61.

*Musiciês, pour chanter les grandeurs du Toupan*”,<sup>45</sup> utilizando una expresión que puede corresponder a los *Nheengaraíbas* o *Nheengaribas* descritos por Luis Figueira.<sup>46</sup> José de Moraes, a su vez, señala su presencia en São Luís de Maranhão en 1615 sin utilizar la expresión de Figueira, pero refiriéndose probablemente al mismo grupo que fue desde Pernambuco para el Maranhão en 1607:<sup>47</sup>

*“Nos domingos se juntavão todos e antes de entrar a Missa resavão a santa doutrina, ouvião a explicação dos divinos mysterios e assistião ás Missas que nos dias classicos erão cantadas e acompanhadas de muito bom e ajustado som de charamelas, para o que tinhão trazido já ensinados alguns dos Tupynambás no tempo que estiverão em Pernambuco, o que tudo convidava os mesmos Índios, que pela sua natural preguiça são de ordinario pouco affectos a qualquer trabalho”.*

Manuel Gomes, en la *Enformación de la Isla de San Domingos, Venezuela, Maranhão y Pará*, escrita para el P. Geral Viteleschi en Lisboa el 22 de enero de 1621, informa que igualmente para el Maranhão fueron llevados indígenas músicos: “[...] fizemos tres fortalezas nesta ilha [do Maranhão] e terra firme nos ocupamos na salvação das almas, levantando cruces e igrejas com música e charamelas que eu levava, cantando aos dias santos e domingos missas de canto de órgão com os cantores índios que do Brasil levava, para afeiçoarmos os ânimos dos gentios a

45. D'EVREUX, Yves. *Svite de l'Historie des choses plus memorables aduenues en Maragnan, es annees 1613, & 1614 Second Traite*. Paris: Imprimerie de Francois Huby, 1615. Second Traité, Cap.I, f. 247v. Nuestra traducción: “*Fazem vir os Nheengaribas, ou seja, os cantores músicos, para cantar as grandezas de Tupã*”.

46. De acuerdo con Serafim Leite, los indígenas músicos de Pernambuco “*Eram os Nheengaraíbas, mestres cantores, ou como traduz, meio etimológica meio humoristicamente, Luís Figueira, ‘mestres de capela’.* Não era cantar de ouvido, mas por música e papel. A alguns deles levou o mesmo Luís Figueira, quando com o P. Francisco Pinto, tentou em 1607 a junção de Pernambuco ao Maranhão. E lhes serviram na Serra de Ibiapaba (Ceará), para ensinar os moços índios dela, ensino que os Nheengaraíbas lhes ministravam ‘por papel’ (é a expressão de Luís Figueira), e ao qual os índios da Serra assistiam horas a fio, para aprender. Também lhes ensinavam ‘a dançar ao modo português que para eles era a coisa de mais gosto que pode ser’. E na Festa da Assunção (15 de Agosto de 1607) celebraram o dia com uma procissão, a primeira festa naquela apartada Serra, ‘com uma dança e um diabrete, etc., o que tudo causou admiração por ser para eles grande novidade; e depois dela, todos foram para suas casas a prantear, por verem que os seus antepassados morreram sem verem tanto bem’.” Ver: LEITE, Serafim. “A música nas escolas jesuíticas do Brasil no século XVI”. *Cultura*, Rio de Janeiro, v.1, nº 2, p.29, jan./abr. 1949.

47. MORAIS, José de. Op. cit., Livro I, Cap.X, § 15, p.76-77.

*nossa fé e para verem a diferença que havia de nos aos herejes.*"<sup>48</sup> ¿Serían esos los mismos aborígenes músicos de Pernambuco?

En una Carta al P. Provincial del Brasil, escrita desde Maranhão el 10 de junio de 1658, el Padre Antônio Vieira se refirió a "*alguns músicos da mesma nação Tobajara, dos que se retiravam de Pernambuco*" que, desde esa capitania fueron transferidos para la *Serra de Ibiapaba*, en el Ceará.<sup>49</sup> Pero ese asunto fue mejor elaborado por el jesuita portugués en el texto titulado *Relación de la Misión de la Sierra de Ibiapaba* de 1659, relativo a la llegada de los Padres a ese sitio en 1656. En ese texto, Vieira elogió el trabajo de los padres que, en aquella localidad, enseñaron a los indígenas por intermedio de la música, evocando la opinión de Nóbrega, lanzada un siglo antes, para justificar el cultivo de esa tradición jesuítica:<sup>50</sup>

"[...] A [tarea] do edificio espiritual se começou juntamente [con la del levantamiento de la iglesia], porque desde o primeiro dia começaraõ os Padres a ensinar a doutrina no campo, a que concorriaõ principalmente os pequenos, que muito brevemente tomaraõ de memoria as oraçoens, e respondiã com promptidaõ a todas as perguntas do Catecismo. Mas depois, que os Padres lhes ensinaraõ a cantar os mesmos mysterios, que compuzeraõ em versos, e tons muito accommodados, viase bem com quanta razão dizia o Padre Nobrega, primeiro Missionario do Brasil, que com musica, e harmonia de vozes se atrevia a trazer a si todos os gentios da America. Foraõ daqui por diante muito mayores os concursos, e doutrinas de todos os dias; e mayores tambem as esperanças, que os Padres conceberaõ de que por meyo desta musica do Ceo queria o divino Orfeo das almas encantar estas fêras destas penhas, para as trazer ao edificio da sua Igreja. [...]"

El propio Vieira describe su llegada a la Sierra de Ibiapaba en Miércoles Santo, el 24 de marzo de 1656, refiriéndose a los indígenas que vinieron de Pernambuco (probablemente traídos por los propios jesuitas) no para ser catequizados por los

48. LEITE, Serafim. Op. cit., Lisboa: Livraria Portugalis; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938. v.3, Apêndice B, p.427-431: "Manoel Gomes - Informação da Ilha de S. Domingos, Venezuela, Maranhão e Pará (1621)".

49. VIEIRA, Antonio. *Cartas do Padre Antonio Vieira coordenadas e anotadas por J. Lucio d'Azevedo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925. v.I, carta 80, p.477-478.

50. BARROS, André de (ed.). *Vozes saudosas, da eloquencia, do espirito, do zelo; e eminente sabedoria do Padre Antonio Vieira, da Companhia de Jesus, Pregador de Sua Magestade, e Príncipe dos Oradores Evangélicos: acompanhadas com um fidelissimo echo, que sonoramente resulta do interior da obra Clavis Prophetarum. Concorda no fim a sua vidade dass Musas em elogios raros todo reverente dedica ao Príncipe Nosso Senhor O P. André de Barros, da Companhia de Jesus, Academico do numero da Academia Real da Historia Portuguesa*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1736. § VIII, p.37-38.

misioneros, sino para que los auxiliasen en sus tareas de cristianización. Esos aborígenes de Pernambuco, que tenían “*vozes, e musica de canto de Orgão*”, fueron representantes de un fenómeno producido por los jesuitas entre fines del siglo XVI y principios del XVII: el surgimiento de indígenas entrenados en música religiosa portuguesa que integraban “capillas” de música, probablemente para recibir pago, géneros de consumo o incluso de abrigo:<sup>51</sup>

“[...] *Entraraõ na serra em quarta feira de Trevas pela huma hora; e logo na mesma tarde começaraõ os officios, que se fazem com toda a devaçãõ, e perfeiçãõ por serem quatro os Sacerdotes, e os Indios de Pernambuco terem vozes, e musica de canto de Orgão, com que tambem cantaraõ a Missa da quinta feira, e á sexta feira a Paixão, em que vieraõ todos adorar a Cruz com grande piedade, e na tarde ao pôr do Sol se fechou a tristeza daquelle dia com huma procissãõ do Enterro, em que hiaõ todos os mininos, e moços em duas fileiras com coroas de espinhos, e cruces ás costas, e por fõra delles na mesma ordem todos os Indios arrastando os arcos, e frechas ao som das caixas destemperadas, e em tal hora, em tal lugar, e em tal gente accrescentava não poucco a devaçãõ natural daquelle acto. O officio do Sabbado sancto, e o da madrugada da Ressurreiçãõ se fez com a mesma solemnidade, e festa, a qual acabada, começaraõ os Padres a entender na reformaçãõ daquelle Christandade, ou na forma, e assento, que se havia de tomar nella; e porque a materia era chea de tantas difficuldades, como se tem visto no discurso de toda esta relação, era necessaria muita luz do Ceo para acertar em os mayores convenientes, e muita mayor graça de Deos para os Indios os aceitarem, e pôr em execuçãõ. [...]*”

El importante cronista jesuita del siglo XVII, João Felipe Bettendorf, refiriéndose al periodo de Antônio Vieira, informa que “*faziãmse em a aldêa da residencia [de Ibiapaba, en 1656], os officios divinos a canto de orgam com os indios musicos, e charameleiros que lá se achavam vindos de Pernambuco onde dantes moravam*”.<sup>52</sup> El mismo autor volvió a mencionarlos poco tiempo después, llamándolos entonces *Tabajaras* (ya fueron denominados *Nheengarábas* y *Tupinambás*):<sup>53</sup>

51. BARROS, André de (ed.). *Vozes saudosas...* Op. cit., § XVII, p.85-87.

52. BETTENDORF, João Felipe. “Chronica da missão dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v.72, parte 1, p.1-697, 1910. Ver: Livro III, Cap. 3<sup>a</sup>, § 1, p.96.

53. BETTENDORF, João Felipe. Op. cit., Livro III, Cap.11<sup>a</sup>, § 4, p.123. André de Barros (Op. cit., Livro III, § LXI, p.300) también comentó la llegada de Vieira a la sierra: “*Era huma hora, e o dia de quarta feira de Trévas, em que se contavaõ 24 de Março [de 1656]; e sem mais descanso, nem perder ponto á religiosa regularidade, ordenou logo os Officios daquelle tarde, que celebrãõ com devaçãõ piedôza. Eraõ quatro os Sacerdotes, que acompanhados dos Indios Pernambucanos, que Tinhaõ, e sabiaõ o canto de Orgão, dêraõ á terra nôva ternura, ao Ceo alegria*”.

*“Logo que os Padres Missionarios e indios da aldêa souberam que vinha o Padre Subprior Antonio Vieira, o foram receber ao caminho com os Principaes com muita festa e danças dos meninos, e assim o acompanharam até a igreja onde se repicou sino, tocando os Tabajaras Pernambucanos suas charamellas e frautas”.*

Por fin, Bettendorf apunta la existencia de algunos de esos indios músicos en el Maranhão alrededor de 1663, relacionándolos a los que estuvieron en Ibiapaba, en compañía de Vieira e insistiendo en la denominación *Tabajaras*:<sup>54</sup>

*“[...] ás mais aldêas todas, assim da ilha como Itapecurú, corria com grande perigo incansável zelo o Padre Gonçalo de Veras, umas por terra, outras por mar, não tendo outros remeiros que os rapazes que lhe serviam e tocavam as flautas do tempo do sacrificio da Missa, por ser um delles Tabajara da serra, que sabia tocar, e ter alem destes uns índios charameleiros da mesma nação, com um indio velho, mestre de todos, o qual morava em a aldeia de S. José”.*

Los músicos aborígenes de Pernambuco –*Nheengaráíbas*, *Tupinambás* o *Tabajaras*– observados entre 1607 y hasta alrededor de 1663, probablemente aprendieron música con los jesuitas en las aldeas de Pernambuco (o entonces en el colegio de la ciudad) y, luego de la extinción de la mayor parte de las aldeas de la costa brasileña a partir de principios del siglo XVII, los pocos aborígenes catequizados que sobrevivieron (entre ellos los músicos) empezaron la búsqueda de regiones menos habitadas, siguiendo a los jesuitas en su migración hacia el centro y el norte del país. Tales indígenas, descritos por Vieira y por otros autores del siglo XVII, vivieron ya en la fase de decadencia de la enseñanza musical jesuítica en Brasil, cuyo apogeo ocurrió en el Nordeste y en la segunda mitad del siglo XVI.

## Conclusión

Las informaciones disponibles sobre la música de *canto de órgano* utilizada en las aldeas jesuíticas brasileñas, a pesar de demostrar una rica práctica musical, no indican la existencia de una actividad composicional en estos ambientes en los siglos XVI y XVII. Probablemente, toda la música religiosa en *canto de órgano* e instrumentos ejecutada en las aldeas brasileñas haya sido música europea, sobre todo portuguesa, seleccionada por los jesuitas con criterios que no son todavía muy claros.

La actividad musical de los indígenas en las aldeas jesuíticas consistió casi solamente en el canto y en la ejecución de instrumentos, y no en la composición. La

54. BETTENDORF, João Felipe. Op. cit., Livro IV, Cap.15<sup>o</sup>, § 2, p.224.



única excepción conocida fue la del indio Francisco, que vivió en Pernambuco, en una aldea de aborígenes enseñados por los franciscanos, hacia fines del siglo XVI.

Aunque hay indicios de utilización de instrumentos indígenas en la música para celebraciones religiosas, la casi totalidad de los instrumentos utilizados en las aldeas brasileñas de los siglos XVI y XVII fueron probablemente europeos. Mientras tanto, no fueron señalados, en esa época, instrumentos de arco como violines o violas “da gamba”, sino solamente instrumentos de teclado (clave y órgano), de viento (flautas, chirimías, bajones y sacabuxes) y pulsados (vihuela “de mano” y guitarra).

Hasta ahora, no se han todavía hallado papeles de música referentes a la práctica musical en aldeas brasileñas de esa época y es ya casi imposible hallarlos pues no existieron condiciones para su preservación, tales como las que permitieron la preservación de otros manuscritos musicales en monasterios, catedrales o en comunidades que mantuvieron sus antiguas costumbres.

En las aldeas brasileñas del periodo, probablemente se utilizó sólo música polifónica renacentista (sobre todo contrarreformista), como también ocurrió en las aldeas de indígenas cristianos en los ríos Uruguay y Paraná, bajo supervisión de jesuitas españoles, y de cuya práctica musical habló el Padre Antonio Sepp en 1691.<sup>55</sup>

Si es posible comprender la práctica musical observada entre los aborígenes de las aldeas jesuíticas brasileñas bajo el concepto de “*música misional*”, tenemos que admitir entonces, una mayor amplitud para ese fenómeno y una comprensión no solamente estética, sino también *funcional*. La música empleada en esas aldeas fue escogida por los misioneros para permitir su ejecución por parte de indígenas recién educados en la vida cristiana y en el arte de la ejecución musical y, por eso, tuvo una *función misional*. Por ello, es muy probable que en el caso brasileño, el *canto de órgano* haya sido compuesto exclusivamente con ese propósito, lo que excluye una calificación *estética* para el concepto de música misional.

El término *misional* también podría ser aplicado a las cantigas y al canto llano (en latín o en lengua indígena) utilizados en las aldeas brasileñas, pero una vez más

55. “[...] *De todos os pontos cardiais e de mais de cem milhas os missionários me mandam os seus músicos, para que os instrua nessa arte, que lhes é completamente nova, e que difere da velha música espanhola, que eles ainda têm, como o dia da noite. Até agora nada se sabia aqui de nossas divisões de compassos e espécies de andamentos, nada dos diversos trítoms. Até hoje, os espanhóis, como vi em Sevilha e Cádiz, não têm notas dobradas, quanto menos então tríplexes. Suas notas são todas brancas, as inteiras, as meias e as notas corais, música velhíssima, antiqualthas que os copiadores da Província alemã possuem aos caixões e que aproveitam para encadernar escritos novos. [...]*”. Ver: SEPP, Padre Antônio. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução Wolfgang Hoffmann Harnish; tradução A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980 (Reconquista do Brasil: nova série, v.21). Cap.VIII (De como estão organizadas as aldeias dos índios convertidos), p.138.

con significado *funcional* y no *estético*, ya que las melodías de esas canciones fueron hechas en Europa y solamente los textos fueron compuestos o adaptados en Brasil.

### BIBLIOGRAFÍA

- ANCHIETA, Joseph de. *Cartas: correspondência ativa e passiva; pesquisa, introdução e notas* Pe. Hélio Abranches Viotti, S.J. São Paulo: Loyola / Vice-Postulação da Causa de Canonização do beato José de Anchieta, 1984. 600p. (Obras completas, v.6)
- [ANÓNIMO]. *Diálogos das grandezas do Brasil pela primeira vez tirados em livro com introdução de Capistrano de Abreu e notas de Rodolpho Garcia*. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930. 315p. (Publicações da Academia Brasileira. Biblioteca de Cultura Nacional / Classicos Brasileiros - II - Historia).
- [ANÓNIMO]. *História dos Collegios do Brasil*, Manuscripto da Bibliotheca Nacional de Roma (Copia). *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v.19, p.128, 1897.
- BARROS, André de (ed.). *Vozes saudosas, da eloquencia, do espirito, do zelo; e eminente sabedoria do Padre Antonio Vieira, da Companhia de Jesus, Pregador de Sua Magestade, e Príncipe dos Oradores Evangélicos: acompanhadas com um fidelissimo echo, que sonoramente resulta do interior da obra Clavis Prophetarum. Concorda no fim a suavidade dass Musas em elogios raros todo reverente dedica ao Príncipe Nosso Senhor O P.André de Barros, da Companhia de Jesus, Academico do numero da Academia Real da Historia Portugueza*. Lisboa: Miguel Rodrigues, 1736. 12f. inum., 315p.
- BERETTARI, Sebastiano. *Vida del padre Ioseph de Ancheta de la Compañia de Iesvs, y Provincial del Brasil. Tradvzida de Latin en Castellano por el Padre Esteuan de Paternina de la misma Compañia, y natural de Logroño*. Con Priuilegio. En Salamanca: en la Empreenta de Antonia Ramirez viuda, Año 1618. 8 f. inum., 430p., 1f. inum.
- . *Vita R. P.iosephi Anchietae Societatis Iesv Sacerdotis in Brasilia defuncti. Ex iis quae de eo Petrus Roterigvs Societatis Iesv Praeses Prouincialis in Brasilia quatour libris lusitanico idiomate collegit, alijs'q ss monumentis fide dignis à Sebastiano Beretario ex eadem Societate descripta. Prodit nunc primùm in Germania*. Coloniae Agrippinae: Apud Ioannem Kinchivm. sub Monocerote. M.D.C.XVII. [1617]. 164p., 1 f. inum. 427p., 1f. inum.
- BETENDORF, João Felipe. "Chronica da missão dos padres da Companhia de Jesus no estado do Maranhão". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, v.72, parte 1, p.1-697, 1910.
- BUDASZ, Rogério. "A presença do Cancioneiro Ibérico na Lírica de José de Anchieta - um Enfoque Musicológico". *Revista de Música Latinoamericana /*

*Latin American Music Review*, Austin, v.17, n.1, p.42-77, Spring / Summer 1996.

CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*: introduções e notas de Rodolpho Garcia, Baptista Caetano e Capistrano de Abreu. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980. 206p. (Coleção Reconquista do Brasil, nova série, v.13).

CASTAGNA, Paulo. "A música como instrumento de catequese no Brasil dos séculos XVI e XVII". *D. O. Leitura*, São Paulo, año 12, n.143, p.6-9, abr. 1994

D'EVREUX, Yves. *Voyage Dans Le Nord Du Brésil Fait Durant Les Années 1613 Et 1614 Par Le Père Yves D'Evreux*. Publié D'Après L'Exemplaire Unique Conservé A La Bibliothèque Imperiale De Paris. A'vec Une Introduction Et Des Notes Par M. Ferdinand Denis, conservateur à la bibliothèque sainte Geneviève. Leipzig, Paris: Libraire A. Franck Albert L. Herold, 1864. xlviii, 456p. (Bibliotheca Americana, Collection d'ouvrages inédite ou rares sur l'Amérique)

GUERREIRO, Fernão. *Relaçam annal das covsas que fezeram os Padres de Companhia de Iesvs nas Partes da India Oriental, & no Brasil, Angola, Cabo Verde, Guine, nos annos de seiscentos & dous & seiscentos & tres, & do processo da conuersam & christandade daquellas partes, tirada da[s] cartas dos mesmos padres qu[e] de là vieram. Pelo padre Fernam Guerreiro da mesma Companhia, natural de Almodouuar de Portugal. Vay diuidido em quatro liuros. O primeiro de Iapã e II. da China & Maluco. O III. da India O IIII. do Brasil, Angola, & Guiné*. Em Lisboa: Per Iorge Rodrigues impressor de Liuros. Anno M.D.CV.[1605]. 2f. inum., 54f. num., 142f. num.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Uma história de cantares de Sion na Terra dos Brasis: a música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tese (Doutorado em Música), Campinas, Instituto de Artes da UNICAMP, 2006. 3v.

JABOATÃO, Antônio de Santa Maria. *Orbe Serafico Novo Brasilico, descoberto, estabelecido, e cultivado a influxos da nova luz de Italia, estrella brilhante de Hespanha, luzido sol de Padua, astro mayor do ceo de Francisco, o thaumaturgo portuguez S.<sup>to</sup> Antonio, quem vay consagrado, como theatro glorioso, e parte primeira da Chronica dos frades menores da mais estreita, e regular observancia da Provincia do Brasil, por Fr. Antonio de Santa Maria Jaboatam &c*. LISBOA: Na Officina de Antonio Vicente da Silva. Anno de MDCCLXI [1759]. 17f. inum., 248, 283, 15p.

LEITE, Serafim. "A música nas escolas jesuíticas do Brasil no século XVI". *Cultura*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.27-39, jan./abr. 1949.

———. *Artes e ofícios dos jesuítas no Brasil (1549-1760)*. Lisboa: Edições Brotéria: Rio de Janeiro, Livros de Portugal, 1953. 324p.

———. *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Livraria Portugalia; Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Instituto Nacional do Livro, 1938-1950. 10v.

- . *Monumenta Brasiliae I-V (1539-1568)*. Roma: Monumenta Historica S.I., 1956-1968. 5v. (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita, volumen 79-81, 87, 99. Monumenta Missionum Societatis Iesu, v.X-XII, XVII, XXVI. Missiones Occidentales)
- LEMMON, Alfred E. "Jesuit Chroniclers and Historians of Colonial Spanish America: Sources for the Ethnomusicologist". *Inter-American Music Review*, v.10, n 2, p.119-121, spring/summer 1989.
- MAURO, Frederic. "Le Bresil au XVII<sup>e</sup> siecle: documents inédits relatifs à l'Atlantique portugais". Separata de *Brasilia*, Coimbra, n.11, 1961. 310p.
- PYRARD, François. *Viagem de François Pyrard, de Laval, contendo a notícia de sua navegação às Índias Orientais, Ilhas de Maldiva, Maluco e ao Brasil, e os diferentes casos que lhe aconteceram na mesma viagem nos dez anos que andou nestes países (1601-1611) com a descrição exacta dos costumes, leis, usos, política e govêrno; do trato e comércio, que neles há; dos animais, árvores, frutas e outras singularidades que ali se encontram: Versão Portuguesa correcta e anotada por Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara; edição revista e atualizada por A. de Magalhaes Basto*. Porto: Livraria Civilização, 1944. v.2, 349p. (Biblioteca Histórica Ultramarina, v.2)
- . *Voyage de François Pyrard, de Laval, Contenant sa navigation aux Indes Orientales, Maldives, Moluques, & au Bresil: & les divers accidens qui luy sont arrivez en ce Voyage pendant son sejour de dix ans dans ce País. Avec vne description exacte des moevrs, Loix, Façons de faire, Police et Gouvernement: du Trafic et Commerce qui s'y fait; des Animaux, Arbres, Fruits, et autres singularitez qui s'y rencontrent. Divise' en trois parties. Nouvelle edition, reveuë, corrigée & augmentée de divers Traitez & Relations curieuses. Avec des Observations Geographiques sur le present Voyage, qui contiennent entr' autres, l'Estat present des Indes, ce que les Europeens y possedent, les diverses Routes dont ils se servent pour y arriver, autres matieres. Par le Sieur DU VAL, Geographe ordinaire du Roy*. A PARIS: Chez Louis Billaine, en la grande Salle du Palais. M. DC. LXXIX. [1679]. Parte I: 4 f. inum., 1 mapa, 327p.; Parte II: 218p; Parte III: 144p., 12f. inum.
- RODRIGUES, Pero. "Vida do Padre José de Anchieta pelo Padre Pedro Rodrigues conforme a copia existente na Biblioteca Nacional de Lisboa". *Annas da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, v.29, p.1-319, 1907.
- RONDÓN, Víctor. "19 canciones misionales en mapudúngún contenidas en el Chilidúgú (1777) del misionero jesuita, en la Araucanía, Bernardo de Havestadt (1714-1781)". *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, FONDART/Chimuchina Records, 1997. 61 p.
- . "Algunas notas sobre instrumentos y práctica instrumental en América virreinal" (ponencia presentada en la Mesa redonda musicológica del

IV Festival de Música Antigua de la USACH - Universidad de Santiago de Chile, en octubre 11 de 1997).

SALVADOR, Frei Vicente. *História do Brasil: 1500-1627*. Revisão de Capistrano de Abreu, Rodolfo Garcia e Frei Venâncio Willeke, OFM; apresentação de aureliano Leite. 7. ed., Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1982. 437p. (Reconquista do Brasil, nova série, v.49).

SEPP, Padre Antônio. *Viagem às missões jesuíticas e trabalhos apostólicos*: nota Rubens Borba de Moraes; introdução Wolfgang Hoffmann Harnish; tradução A. Raymundo Schneider. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1980. 249p. (Reconquista do Brasil: nova série, v.21).

[SOARES, Francisco]. *Coisas notáveis do Brasil*: apresentação e introdução de A. G. Cunha. Lucas: Instituto Nacional do Livro / MEC, 1966. v.1 (Dicionário da Língua Portuguesa / Textos e vocabulários, v.6)

VASCONCELOS, Simão de. *Chronica da Companhia de Iesv do Estado do Brasil; e do que obrarão sevs filhos nesta parte do novo mvndo*. Tomo Primeiro. [...] Lisboa: Henrique Valente de Oliueira, 1663. 6f. inum., 188, 528p., 6f. inum.

———. *Vida do P.Joam d'Almeida da Companhia de Iesv, na Provincia do Brazil*. [...] Lisboa: Officina Craesbeeckiana, 1658. 14f. inum., 1 retrato, 406p., 4f. inum.

———. *Vida do Veneravel Padre Ioseph de Anchieta da Companhia de Iesv*. [...] Lisboa: Ioam da Costa, 1672. 15p.inum, 593, 995p., 1 est.

VIEIRA, Antonio. *Cartas do Padre Antonio Vieira coordenadas e anotadas por J. Lucio d'Azevedo*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925. v.1, XVII, 605p. (Biblioteca de Escriitores Portugueses, série C)

\* \* \*

**Paulo Castagna**. Graduado del Instituto de Biociencias de la Universidad de San Pablo (1982), presentó su disertación de maestría (1992) en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de San Pablo. Defendió su Tesis de Doctorado (2000) en la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la misma Universidad.

Participó de CNPq (1985), de FUNARTE (1988-1989), de FAPESP (1986-1987 y 1989-1991) y de VITAE (2001-2002), produciendo partituras, libros y artículos en el área de musicología histórica, cursos, conferencias y programas de radio y televisión, además de coordinar la investigación musicológica para la grabación de 13 CDs, um deles na França.

Es profesor e investigador del Instituto de Artes en la UNESP desde 1994, en donde coordina un grupo de investigadores de 'Musicología Histórica Brasileña' y

orienta investigadores de grado y posgrado. Coordina el Equipo de Organización y Catalogación de Música del Archivo de la Curia Metropolitana de San Pablo (1987-1999), fue tutor del Programa Especial de Entrenamiento de IA/UNESP (PET/Música), (2000-2004) y, entre 2001-2003, ejerció la coordinación musicológica del proyecto Acervo de la Música Brasileña / Restauración y Difusión de Partituras, de la Fundación Cultural y Educacional de la Arquidiócesis de Mariana, financiado por PETROBRAS y coordinado por Santa Rosa Bureau Cultural (Belo Horizonte - MG), que tuvo como resultado la reorganización del acervo de manuscritos musicales del Museo de Música Mariana (MG) y en la publicación de nueve CDs y partituras, con cincuenta y una obras de su acervo.

Participó en más de cincuenta encuentros de musicología en América Latina, Europa y EE.UU.

## **CARTA DE MISIONES: SOBRE LA MÚSICA JESUÍTICO-GUARANÍ EN 1651 Y SU INVESTIGACIÓN ACTUAL \***

**BERNARDO ILLARI**

---

Algunos trabajos que se escriben por necesidad interna; otros, por amor a la materia. Este surge de cierto sentido de la obligación profesional que ninguno de nosotros puede evadir, so cargo de conciencia. Aquí hilvano algunos pensamientos en torno a una fuente única. Nunca me gustó el procedimiento, en el que se regodean, o por lo menos se regodeaban, tantos de mis colegas. Pero la capacidad informativa de la fuente vuelve imperativo aprovecharla. Al mismo tiempo, los problemas que presenta su atribución, fechado e interpretación son tan serios que no pueden confinarse ni a un apéndice ni menos aún a una nota al calce de un trabajo de éstos que me gustan, que cargan las tintas sobre la hermenéutica. Si hemos de aprovechar la preciosa contribución documental de esta fuente, es preciso escribir este trabajo: helo aquí.

El documento en cuestión es un simple folio, escrito principalmente de un lado, con una carta de un jesuita a otro.<sup>1</sup> La dirección escrita en la cara opuesta –la cual oficiaría de sobre– indica que el receptor no era otro que el provincial del Paraguay, Juan Pastor (1580-1658).<sup>2</sup> El autor, el lugar y la fecha del texto ya no pueden leerse, debido a los daños sufridos por el folio en su margen inferior. El texto contiene referencias a la música de la reducción guaranítica en la cual se hallaba el autor, de un detalle y calidad tales que justifica hallarle un contexto más preciso,

\* El presente trabajo forma parte de un proyecto mayor dedicado a la música de las misiones jesuíticas del Paraguay que vengo realizando desde 2002. La investigación de archivo aprovechada aquí contó con financiación proveniente de una Faculty Research Grant de la Universidad de North Texas (Denton).

1. Buenos Aires, Archivo General de la Nación (AGN), IX/7-1-2.

2. Cfr. Hugo Storni, *Catálogo de los jesuitas de la Provincia del Paraguay (Cuenca del Plata), 1545-1768* (Roma: Institutum Historicum S.I., 1980), 214.

trabajo detectivesco de por medio. Aquí propongo soluciones a los problemas de la autoría y la fecha. Una vez conocido el autor, lugar y año del documento, es posible restituir algunas de las múltiples conexiones que el texto tiene con otros documentos, autores y hechos de la época, e identificar las posibles motivaciones para su redacción. A su vez, documento y contextos sugieren varias consecuencias más generales para la historia musical de las misiones. La importancia de las novedades que aporta, justifica plenamente, creo, la aridez del estudio fáctico.

## 1. El texto

Presento a continuación una transcripción completa y modernizada del documento, con puntuación añadida.

Pax Christi

Hoy recibí un billete del Padre Superior en que me dice que lleve los cantores deste pueblo, todos. Lo que V.R. [= Vuestra Reverencia] pretende de mí, Padre Provincial, es que sean pocos, los cinco y dos tiples; para estos pocos, si han de hacer algo, es menester que sean escogidos, que puedan parecer y que tengan voz, ciencia de rabeles, flautas y chirimías, corneta y bajón. Esto no lo tienen todos. Uno tiene voz y no toca, otro toca y no tiene voz, y así son raros, y no se hallan. La música de San Nicolás ha sido la peor de todas. Ni el maestro que les enseña sabe todo lo sobredicho. La de los Apóstoles [es] hermana de la de San Nicolás. ¿Cómo tengo de sacar cosa buena de aquí? Si aún no la hay [la música] para casa, menos la ha[brá] para fuera. O se ha de llevar cosa buena, o nada, porque se ha de quedar de ellos y [folio roto] ...tiades y van con nombre de cantores, y no hacen nada. Ya los he escogido. Si V.R. quiere que los lleve, absolutamente lo ha de dejar escrito; y si no, no me las darán. Lo mismo digo del carpintero [y] tornero. aguardo la respuesta si V.R. gusta que vaya herrero, que para avisar a todos para que se aparejen. Parece que de aquí llevase el carpintero y tornero, y un cantor, cuatro cantores de Santa María [del Iguazú o la Mayor], el herrero de los Mártires y los tiples de Itapúa. Si V.R. *absolute* [= absolutamente] no lo dice a los Padres y al Padre Superior que vayan estos, no irán. Los Padres no los darán. Ya han oído que llevo a Agustín de aquí y lo murmuran, que para cuándo pido los de su propio pueblo. Trabajo y cuidado sin provecho no conviene, gasto sin provecho no conviene. El Padre Carabajal es testigo [de] cómo lo murmuran, y dará cuenta a V.R. de ello. En los Santos Sacrificios y oraciones de V.R. me encomiendo. [¿Yapeyú? ¿Junio o julio?]

[Al dorso, a modo de sobre:] Al Padre Juan Pastor de la  
Compañía de Jesús Provincial de las  
Provincias del Paraguay y Tucumán  
Loreto



Este documento es único en varios sentidos. Es el único documento proveniente de una misión jesuítica, al menos que yo conozca, que se refiera a la práctica musical “desde adentro” y sin pretender glosar o disfrazar los problemas para promover con preferencia los puntos positivos de la actividad jesuítica, y contribuir así a la propaganda externa de la Orden. Contiene una serie de informaciones y evaluaciones precisas sobre la música de varios pueblos. Presenta, finalmente, una serie de requisitos ideales para un servicio musical en la época de redacción de la carta. Sólo los textos de misioneros músicos tales como Antonio Sepp<sup>3</sup> y Florián Paucke<sup>4</sup> pueden equipararse a esta carta en la riqueza y detalle de las informaciones. Pero hasta ellos forman parte de un discurso externo a los pueblos, en el sentido que fueron diseñados en vista de su circulación externa, como demuestro en otro trabajo,<sup>5</sup> y no como un instrumento de gobierno, y esto los llevó a moldear sus presentaciones de acuerdo a los intereses en juego. Crean así una visión parcial y distorsionada del fenómeno que describen.

## **2. Autor, fecha, lugar**

Es imposible comprender el documento en todos sus detalles e implicancias si no se sabe quién lo escribió, cuándo y dónde. Sólo así podremos desentrañar las posibles complicidades del texto, y percibir sus consecuencias en tanto fuente histórica.

El nombre del autor puede establecerse a través de la caligrafía. Quien escribió la carta utilizaba una letra muy característica, inclinada hacia la derecha (fig. 1). Su puntuación consiste principalmente en grandes comas, que a veces tienen el valor que hoy asignamos a su descendiente moderno, pero a veces operan como puntos, separando oraciones. En conjunto, el aspecto de la escritura difiere notablemente de lo que era común en España: el autor parece haber sido uno de los tantos extranjeros que prestaron su contribución a la causa jesuítica.

3. Antonio Sepp, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas* (Buenos Aires: EUDEBA, 1971); *Continuación de las labores apostólicas* (Buenos Aires: EUDEBA, 1973); *Jardín de flores paraguayano* (Buenos Aires: EUDEBA, 1973).

4. Florián Paucke, *Hacia allá y para acá. Una estadía entre los Indios mocobíes. 1749-1767* (Tucumán y Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán e Institución Cultural Argentino Germánica, 1942-1944).

5. V. mi “Deconstruir a Sepp”, actualmente en proceso de redacción.

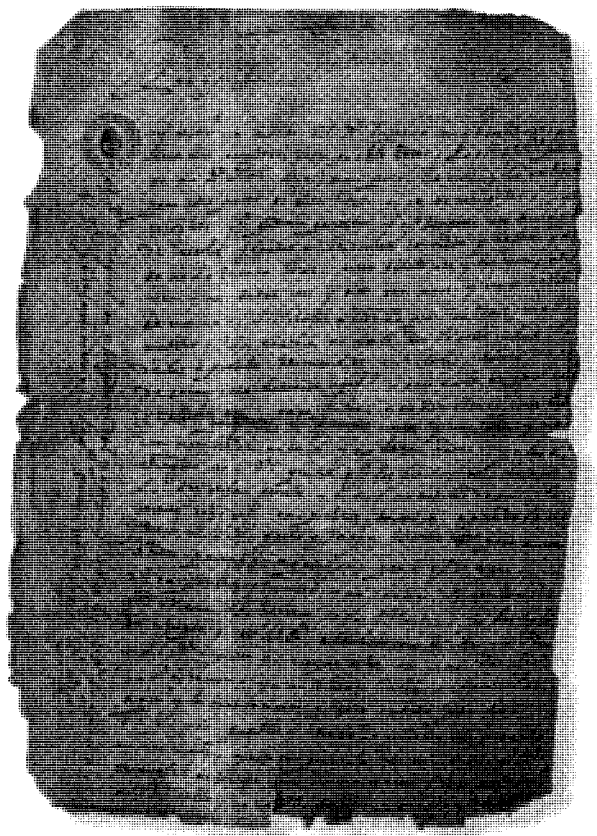


Figura 1: Carta a Juan Pastor, s/l, s/f. Buenos Aires, Archivo General de la Nación, IX/7.1.2.

Un afortunado accidente permitió hallarle un nombre a esta caligrafía. En el mismo legajo, existe otra carta de aproximadamente la misma época, dirigida al superior Francisco Ricardo (Ricquart, 1607-1673) escrita por lo que a todas luces es la misma mano: misma inclinación a la derecha, mismas idiosincrasias, misma puntuación. Esta vez la firma es completamente legible: corresponde a Felipe de Viveros (1605-1679), un jesuita belga de cierta notoriedad en los poblados guaraníes a mediados del siglo XVII. El que ningún otro documento que cruzó delante de mis ojos presente tantas semejanzas como estas dos cartas las presentan entre sí, refuerza la identificación más allá de toda duda. Ningún otro jesuita del Paraguay escribía de la manera tan característica en que lo hacía Viveros. La carta sobre música, pues, *debe* pertenecerle.

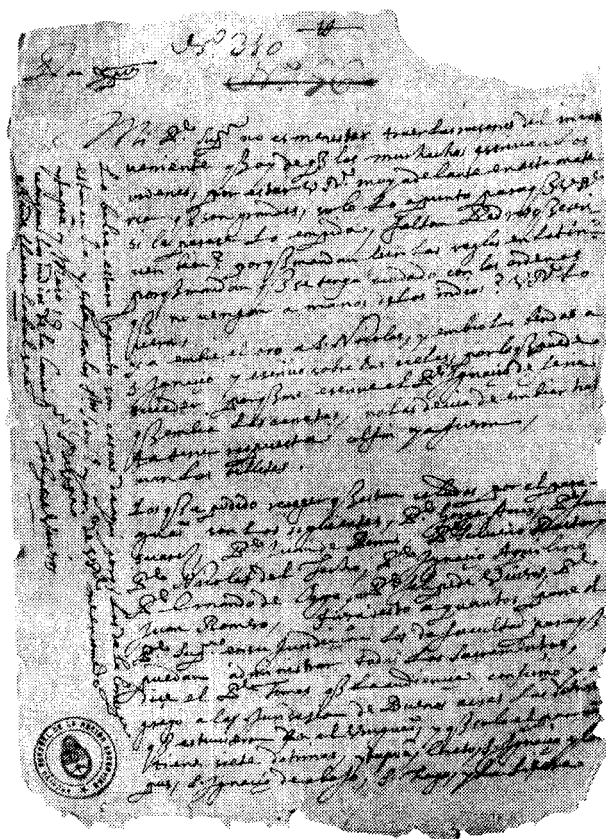


Figura 2: Felipe de Viveros a Francisco Ricardo, Itapúa 19 de mayo (sin año). AGN, IX/7.1.2.

Viveros nació en Bruselas en 1605. Ingresó al seminario romano de San Andrés, de la Compañía de Jesús, el 23 de noviembre de 1624. No tuvo una instrucción completa: hizo tres años de Artes, uno de Teología y dos de Casos (moral). En 1626 pidió en tres oportunidades que se lo mandara al Paraguay;<sup>6</sup> finalmente lo consiguió, y partió en 1627 para reunirse con la expedición de Gaspar Sobrino, de 1628.<sup>7</sup> Inmediatamente se lo destinó a la misión entre los guaraníes, que le ocupa-

6. Pierre Delattre y Edmond Lamalle, "Jésuites wallons, flamands, français, missionnaires au Paraguay. 1608-1767", *Archivum Historicum Societati Jesu* 16 (1947), 145.

7. Delattre y Lamalle, 144.

ría hasta su muerte. Aparentemente participó en la fundación de la reducción de San Carlos del Caapí, en actual territorio brasileño, a principios de 1631.<sup>8</sup> El 25 de julio de 1641 fue elevado al rango de coadjutor espiritual, máximo grado que habría de alcanzar dentro de la Compañía. Entre 1641 y 1644 figura como cura de San Javier.<sup>9</sup> En 1647 lo era de Itapúa;<sup>10</sup> en 1657 aparece como cura de Yapeyú.<sup>11</sup>

De acuerdo con los *catalogi breves*<sup>12</sup> disponibles a partir de 1664, Viveros se había mudado de la región del río Uruguay a la del Paraná, donde ocupó una serie de cargos de jerarquía intermedia. Ya en dicho año aparece instalado en Encarnación de Itapúa, y figura como *admonitor* o consejero para las misiones del Paraná.<sup>13</sup> Su estatuto cambia luego, su residencia no: en 1668 figura como “consultor y admonitor”;<sup>14</sup> en 1671, como “vice-superior” del Paraná.<sup>15</sup> En 1674 aparece como cura de San Lorenzo y consultor.<sup>16</sup> Para 1678 había regresado a Encarnación,<sup>17</sup> donde falleció el 3 de diciembre del año siguiente.<sup>18</sup> Su necrología se ha perdido: las cartas anuas<sup>19</sup> de 1675-1681 han llegado a nosotros sólo a tra-

8. Guillermo Furlong, *Misiones y sus pueblos de Guaraníes* (Buenos Aires: Imprenta Balmes, 1962), 114. El dato espera todavía corroboración.

9. *Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay, 1641 a 1643*, ed. por Ernesto J. A. Maeder (Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 1996), 117; *Cartas Anuas de la Provincia Jesuítica del Paraguay, 1644*, editadas por Ernesto J. A. Maeder (Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2000), 100. La información presentada por Delattre y Lamalle, sobre que Viveros ya era cura de Yapeyú en 1644, es errónea.

10. “Visita general de Misiones”, *Revista del Archivo General de Buenos Aires* 2 (1870): 71.

11. V. especialmente dos documentos conservados en Sevilla, Archivo General de Indias (AGI), Charcas 119: una petición de exención de tributos para ciertos indígenas con oficios, fechada en 24 de julio de 1657, y un listado de los caciques de Yapeyú del 11 de noviembre siguiente que además es autógrafa. Ambos documentos figuran por supuesto en Pablo Pastells, *Historia de la Compañía de Jesús en la Provincia del Paraguay (Argentina, Paraguay, Uruguay, Perú, Bolivia y Brasil)*, según los documentos originales del *Archivo General de Indias* (Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1912-1949), vol. 2, 500 y 513. Ver también 489-490 para otra documentación relacionada con la anterior.

12. Documentos emitidos cada tres años, que listan sistemáticamente el destino de cada jesuita miembro de una provincia.

13. ARSI, Paraq. Hist. 7, fo. 10v.

14. *Ibid.*, fo. 20v.

15. *Ibid.*, fo. 14v.

16. *Ibid.*, fo. 18.

17. *Ibid.*, fo. 22.

18. ARSI, Paraq. 4-2, fo. 326 (suplemento al catálogo público de la provincia del Paraguay, 1680); Storni, *Catálogo*, 309.

19. Informes enviados por los provinciales (o gobernadores de una provincia jesuítica) al general de la orden en Roma, cada tres años aproximadamente.

vés de un manuscrito fragmentario, el cual no contiene información sobre los difuntos.<sup>20</sup>

### ***Fecha y lugar***

A pesar de la falta de año de la carta, es posible deducirle uno con cierta aproximación. Dos hechos son relevantes aquí: el que fuera dirigida a Juan Pastor y su mismo contenido. Viveros se dirige a Pastor en tanto autoridad de la Orden, respondiendo a un “billete” del superior de misiones.<sup>21</sup> Dado el giro utilizado, y el que Pastor no figura en la lista de superiores de las misiones,<sup>22</sup> debemos descartar la identificación de uno y otro: el destinatario de la carta no era el superior. Pastor, en cambio, fue provincial del Paraguay entre 1651 y 1654, años de turbulentos conflictos con el obispo Cárdenas,<sup>23</sup> y, como tal, constituye un destinatario apropiado para la misiva. Viveros, pues, se habría dirigido a su provincial, lo cual ubica cronológicamente la carta dentro del lapso de cuatro años que corresponde a dicha gestión.

Adicionalmente, el texto se refiere a un viaje de músicos (y otros artesanos) a otra población. Tales viajes, normalmente destinados a las ciudades de Córdoba o Buenos Aires, se realizaban con bastante frecuencia. Generalmente los inspiraban dos motivos: adornar musicalmente la congregación provincial (en Córdoba) o recibir con la pompa debida a los contingentes de misioneros recién llegados de Europa (en Buenos Aires).<sup>24</sup> No hubo recepción de misioneros desde 1647 –cuando el mismo Juan Pastor condujo un contingente– hasta 1657.<sup>25</sup> Durante la gestión de Pastor se realizó, en cambio, la octava congregación provincial, aparentemente en 1651.<sup>26</sup> Todo hace suponer, pues, que fue en este año que se encargó a Viveros enviar músicos guaraníes a Córdoba, y, como parte del proceso, escribió la carta que nos ocupa.

20. Madrid, Archivo Histórico Nacional, Jesuitas, Leg 249, nº9. El fragmento comprende tan sólo ocho folios.

21. Jesuita director de una región misional, a cargo de varias reducciones (y sus curas).

22. Furlong, *Misiones*, 312-313.

23. Furlong, *Misiones*, 310. La contemporaneidad de estos documentos con el enfrentamiento entre Cárdenas y los jesuitas probablemente aseguró su supervivencia.

24. Ocasionalmente aparecen, sin embargo, viajes por otras causas: contribuir a la celebración del Rey, inaugurar un nuevo edificio jesuítico. V. Guillermo Furlong, *Músicos argentinos durante la dominación hispánica* (Buenos Aires: Huarpes, 1945), 53-54, 60-61, 72, 80-82, 114, etc.

25. Furlong, *Misiones*, 313-314.

26. Así se deduce de colacionar dos datos: Simón de Ojeda fue nombrado procurador en Europa durante la congregación (Furlong, *Misiones*, 313-314) y las fechas registradas para su desempeño en el oficio son las de 1651-1658 (Stormi, *Catálogo*, 202).

Determinada la fecha, establecer el lugar no resulta tan sencillo: como afirmé, hay registros documentales de la presencia de Viveros en San Javier hasta 1644, y en Yapeyú a partir de 1657. Ignoramos en qué momento se efectuó su traslado de una a otra reducción, o si hubo un interregno en un tercer pueblo.<sup>27</sup> En principio, podemos descartar San Javier como posible lugar de origen de la carta. Dado que Viveros era cura de ese pueblo ya en 1641, y que los jesuitas tendían a no mantener a sus operarios mucho tiempo en la misma reducción, es de suponerse que diez años después ya estaría en otra parte. Asimismo, tiene poco o ningún sentido que se hayan solicitado los músicos de San Javier, ubicado donde la ciudad del mismo nombre en la actual provincia de Corrientes, puesto que el pueblo queda a trasmano de las rutas a Buenos Aires y Córdoba, y su conjunto musical no era especialmente famoso.

Otros dos poblados pueden señalarse como posibles lugares de origen del documento: Itapúa (actual Encarnación, Paraguay) y Yapeyú (Corrientes). Sabemos que Viveros estaba en Itapúa en 1647. Por otra parte, ya desde 1629, los músicos de Itapúa ganaron un lugar prominente en la documentación jesuítica,<sup>28</sup> por lo cual era probable que se los convocara para viajar a una ciudad hispano-colonial. En cuanto a Yapeyú, no solamente fue el lugar de ulterior destino de Viveros, sino que además fue el punto de salida de los músicos guaraníes a las ciudades (eventualmente también ofició de alojamiento y centro de instrucción para los músicos negros enviados desde los colegios urbanos).<sup>29</sup>

27. No existen *catalogi brevi* para la Provincia del Paraguay correspondientes al provincialato de Pastor (se conservaron el de 1632 y el de 1664, y, entre ellos, nada). Las cartas anuas de estas fechas tienden a no especificar quién estaba dónde, cosa que, en cambio, figura en cartas anteriores. La gran mayoría de catálogos y cartas anuas está hoy depositada en Roma, Archivum Romanum Societati Jesu (ARSI), *Paraq. Hist.* 7, 8 y 9. También consulté las Anuas a través de reproducciones fotográficas hoy en Buenos Aires, gracias a la gentileza de Martín Morales, S.J.

Furlong (*Misiones*, p. 140 y 153) afirma que en 1655 Viveros era cura de San Nicolás y de Mártires, sobre la base de documentos que ni están citados ni pude ubicar hasta ahora. Contradicción aparte, a estos pueblos puede hacerseles la misma observación que a Itapúa (ver debajo): no eran el “aquí” de la carta. Las fechas del autor probablemente sean erróneas; y, aunque una de las dos fuera correcta, al momento de redactar el texto Viveros no estaba en ninguno de ellos.

28. La reducción, “con ser menos antigua que la de San Ignacio se esmera más” en música y danzas. V. la “Visita del padre Vázquez Trujillo”, en José María Blanco, *Historia documentada de la vida y gloriosa muerte de los Padres Roque González de Santa Cruz, Alonso Rodríguez y Juan del Castillo de la Compañía de Jesús. Mártires del Caaró e Yjuhí* (Buenos Aires: Sebastián de Amorrortu, 1929), 640. Original (Itapúa, 30 de octubre de 1629), ARSI, *Paraq. Hist.* 1, nº 65. Cfr. Pastells, *Historia de la Compañía de Jesús*, vol. 1, 442-450. V. también mi “Ministriles en Misiones”, comprometido para edición en la *Revista Musical Chilena*.

29. Furlong, *Músicos argentinos*, 82.

Sin embargo, el contenido de la carta permite descartar Itapúa inmediatamente. Viveros quiere llevar “de aquí” un carpintero y tornero y un cantor, y “los tiples de Itapúa”. Esta última reducción, por lo tanto, no puede identificarse como el “aquí” de la carta. Finalmente, el texto en general se refiere a pueblos de la zona del Uruguay, que corresponde a Yapeyú, y no a la del Paraná, que incluye a Itapúa: aparte del último, se mencionan los de Apóstoles,<sup>30</sup> San Nicolás,<sup>31</sup> Santa María (la Mayor)<sup>32</sup> y Mártires.<sup>33</sup> Esto lleva a suponer que el autor se encontraría en las proximidades de estos pueblos, vale decir, en la zona del Uruguay. En el estado actual del conocimiento, por lo tanto, debemos ubicar tentativamente la redacción de la carta en Yapeyú, donde su autor puede haberse desempeñado como cura ya en 1651.

### 3. Contenidos

La carta es rica en información de carácter musical. En primer término, el pedido realizado por el provincial, de músicos que viajarían a la ciudad, refuerza la idea de que la práctica musical de las misiones, en el período anterior a Sepp, siguió básicamente pautas hispánicas. El provincial no se contenta con solo cantores: quiere además que sean instrumentistas, lo cual corresponde a la práctica española y colonial. Como adicionalmente pretende que viajen pocos (cinco adultos y dos niños tiples), probablemente para reducir gastos y riesgos, es imprescindible que los mismos músicos puedan cantar y tocar: al decir de Viveros, que tengan “voz, ciencia de rabeles, flautas y chirimías, corneta y bajón”. En el listado de los instrumentos predominan ampliamente los vientos practicados tradicionalmente por los ministriles ibero-americanos. Figuran además “rabeles”, posible herencia de la actividad de Luis Berger, quien, como se sabe, introdujo los “violones” o violas da

30. Fundada en 1631 o 1633 y dedicada a San Pedro y San Pablo; mudada en 1638 al oriente del río Uruguay, cerca del arroyo Chimiray, donde hoy subsiste el pueblo de Apóstoles. Furlong, *Misiones*, 114 y 153.

31. Fundada en 1626; *ibid.*, 112 y 140-141.

32. Fundada en 1626 en la confluencia del Iguazú con el Paraná, y trasladada en 1633 a la zona del Uruguay antes de ser de nuevo trasladada a su sitio definitivo, aparentemente en 1768; *ibid.*, 151-152. Este pueblo no debe confundirse con el que luego se conoció como Santa María de Fe (mudada en 1669 a su ubicación actual, en territorio paraguayo), que fue fundado en el Taré, unas 200 leguas al norte de Asunción, en 1647. Por su juventud, no es creíble que sus músicos fueran tan buenos que pudieran actuar en las ciudades en 1651. Cfr. *ibid.*, 137.

33. Fundada en 1639 como *Santos Mártires del Japón* cerca de Santa María; mudada más al norte en 1704, donde hoy existe el pueblo de Mártires. *Ib.*, 153. Para un mapa de las reducciones, v. *ibid.*, entre p. 144 y 145.

gamba en la región del Paraná, de donde se difundieron a la del Uruguay por medio de maestros guaraníes. Este listado de instrumentos coincide básicamente con el de otros documentos de la misma época. En todo caso, y operando a través de categorías españolas, el provincial parece pensar que contar con un instrumental completo es imprescindible para un servicio musical adecuado.

Adicionalmente, se echa de menos la referencia al arpa, que luego aparece con muchísima frecuencia en las descripciones sobre música misionera. Esto significa que, hacia 1650, todavía no se había popularizado su uso en las reducciones. A su vez, y dado que el arpa era el instrumento de continuo por excelencia del seiscientos español, esto indica que no había ocurrido aún la introducción del bajo continuo. De hecho, con siete músicos, el tipo de repertorio que puede ejecutarse sería probablemente más el de un solo coro, de entre cuatro y seis voces (los tiples cantarían en unísono o alternarían) en la tradición del siglo XVI.<sup>34</sup> El provincial no contemplaba necesario disponer de música policoral.

El problema central que plantea Viveros es justamente la exigencia de llevar pocos músicos que dominaran tanto el canto como la ejecución instrumental. Afirma que no todos los músicos misioneros contaban con las destrezas necesarias; ni todas las capillas de los pueblos eran igualmente buenas. La de San Nicolás, dice, es la peor; ni el maestro indio sabe cantar y tocar. Otro tanto ocurre con la de Apóstoles. Aunque Viveros no lo vuelve explícito del todo, del texto se desprende que la única posibilidad que él ve de cumplir con el encargo es la de seleccionar músicos de varias reducciones, reuniendo una especie de *all stars* de la música misionera: un cantor adulto de Yapeyú, cuatro de Santa María (de acuerdo con la fecha, Santa María la Mayor, también llamada “del Iguazú”) y los tiples de Itapúa.

La necesidad de la selección le planteó a Viveros un problema operativo. El superior de misiones podría haberse dirigido a Viveros en tanto cura de Yapeyú, pidiéndole que enviara sus músicos. Convencido de que la mejor solución posible era enviar un grupo mixto, eligió sus integrantes. Sin embargo, como dije, él tenía la misma jerarquía que los curas de los otros pueblos, y no podía ordenarles, sino tan sólo pedirles informalmente, que le “prestaran” músicos. Si el provincial no ordenaba su viaje, probablemente (o seguramente, en la percepción de Viveros) no los entregarían; y, en cualquier caso, los otros jesuitas no ahorrarían las habladerías en su contra. Solicitó, pues, una orden escrita del provincial, lo cual aparece

34. Si aplicamos aquí la fórmula que utilicé para calcular la capacidad de la capilla de La Plata (número de voces de la composición = número de cantores adultos disponibles), llegamos a repertorio normalmente concebido a cinco voces como norma. Podían por supuesto hacer música a dos, tres y cuatro, y, estrechándose, música a seis. V. Bernardo Illari, “Polychoral Culture: Cathedral Music in La Plata (Bolivia), 1680-1730” (tesis doctoral inédita [Ph.D.], Universidad de Chicago, 2001), cap. 2.



como la principal de las motivaciones explícitas de la carta. De allí, quizás, el distanciamiento de sus colegas que se percibe en el texto. Pero además, esta toma de distancia puede relacionarse con la información sobre Viveros disponible desde 1664, que lo hace consultor, admonitor y hasta vicesuperior, y sugiere que ya hacia 1650 se lo tenía en cuenta para cumplir encargos que escapaban a lo habitual.

La carta pone en claro, por otra parte, que la música no era el único rubro en el que las misiones contribuían a los colegios urbanos. Junto con los músicos, viajarían un carpintero y tornero (no queda claro si son dos personas o una sola que conoce los dos oficios) y un herrero. De nuevo, Viveros encuentra que hay diferencias de nivel entre los distintos pueblos: elige carpintero y tornero de Yapeyú, y herrero de Mártires. La fecha de la carta corresponde al comienzo de la construcción de la iglesia jesuítica de Córdoba.<sup>35</sup> Uno se pregunta si no hay una relación entre el viaje y la construcción, aún cuando, según la experta opinión del arquitecto Eckart Kühne, “en 1651 no deben haberse necesitado carpinteros y herreros para la iglesia, sino albañiles”.<sup>36</sup>

Finalmente, el texto nos permite echar una mirada a la complicada relación entre los miembros de la orden en las misiones, llena de pequeños conflictos que certifican su humanidad. En la carta llama la atención la toma de distancia del autor de otros “padres”, quienes no autorizarían la salida de la gente sin orden expresa del provincial y murmurarían a sus espaldas por no haber elegido los músicos de sus pueblos. Estos padres no eran sino sus colegas, curas de reducciones, sus pares en todo. Por medio de este gesto, sin embargo, Viveros se ubica en un lugar simbólico distinto del de ellos, al punto que, al principio de mi trabajo, pensé que la carta había sido escrita, no por un sacerdote o padre, sino por un hermano lego.

#### **4. La carta en la historia musical de las reducciones**

Desde un punto de vista más general, el singular testimonio de Viveros presenta una visión de los pueblos indo-jesuíticos y su música, distinta de todo cuanto se puede leer en la bibliografía. La imagen de perfección utópica de las misiones cuidadosamente labrada a partir de Muratori, que todavía resuena en los historiadores jesuíticos del siglo XX y en no pocos de sus apologistas contemporáneos, se cae a pedazos ante documentos como el presente. Había genuina vida social en las reduc-

35. Estableció conjeturalmente esta fecha en torno a 1650 Joaquín Gracia, *Los jesuitas en Córdoba* (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1940), 314.

36. Eckart Kühne, correo electrónico al autor, 24 de mayo de 2006. “De ser así, estaríamos ante una temprana noticia sobre la participación de operarios guaraníes en la construcción del templo cordobés, y obtendríamos un hito cronológico más preciso que los disponibles sobre el comienzo efectivo de las obras”.

ciones, con toda la complejidad que le es inherente. En lo que a música respecta, los grupos no eran uniformemente hábiles, ni todos los músicos tenían la misma categoría. Desde hace tiempo vengo insistiendo en que es absurdo suponerlo así, pero documentar diferencias entre pueblos o grupos probó ser un problema mayúsculo hasta la aparición de esta carta.

El documento nos recuerda que no debemos generalizar el modelo de San Ignacio Guazú o Encarnación de Itapúa. En estas reducciones, la enseñanza de música contó muy temprano con la privilegiada presencia de los primeros maestros, por lo cual la recepción de la música europea y consecuente creación de la práctica indígena misionera se realizó rápido y sin una desmedida inversión de esfuerzo.<sup>37</sup> Ambos sitios cuentan además con una documentación más rica de lo habitual, la cual cubre especialmente las primeras décadas de su existencia. Existe por lo menos la posibilidad de que los otros pueblos no se incorporaran a la vida musical de las reducciones con la misma facilidad o rapidez. Aunque la presión jesuítica para “mejorar” el nivel de la música debe haber influido para nivelar la práctica musical de los pueblos, no hay razones para suponer que estas diferencias desaparecerían del todo, o que otras nuevas no surgirían con el correr de los años. Estos grupos precisarían de periódicas inyecciones de esfuerzo por parte de los misioneros, como se lee entre líneas en un informe de Cardiel,<sup>38</sup> o de maestros indios traídos de otras partes *ad hoc*, como ocurrió cuando la implantación de la música en los pueblos donde no había un maestro europeo disponible.<sup>39</sup> Hay mucha historia en un total de treinta poblados que desarrollaron prácticas indojesuíticas durante dos siglos (hasta su debilitamiento o disolución como unidades sociales en el siglo XIX): una vez más, el problema reside en que, a falta de máquina del tiempo, carecemos de los documentos que nos permitan acceder a ella.

37. Cfr. Furlong, *Músicos argentinos*, 52-58.

38. José Cardiel, “Carta y Relación de las Misiones de la Provincia del Paraguay (1747)”, en Guillermo Furlong, *José Cardiel y su Carta-Relación (1747)* (Buenos Aires: Librería del Plata, 1953), 164: Sji el Cura no pone especial cuidado, visitando frecuentemente esta escuela, no saben cantar sino de memoria en fuerza del continuo ensayo: y así cantan, y no mal, cuantas Vísperas, Psalmos y letrillas tienen. Pero si tiene cuidado, aprenden y cantan como músicos, y cualquiera papel que les dan, aunque sea de difícil composición, en leyéndolo dos o tres veces, lo cantan luego.

39. P. ej., según el Anua de 1628, en Santa María del Iguazú (luego llamada Santa María la Mayor), el misionero Claudio Ruyer se encargó de enseñar el catecismo a los niños, mientras “un muchacho de la reducción de S. Iñaçio” les enseñaban “a tocar los violones, de que estaban espantados sus Padres”. V. *Cartas Anuas de la Provincia del Paraguay, Chile y Tucumán de la Compañía de Jesús* (Documentos para la Historia Argentina, vol. 20) (Buenos Aires: Universidad Nacional, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 1929), 283.

En cambio, el texto de Viveros sugiere que la uniformidad básica de la práctica musical de las reducciones era real. El autor no percibe ningún inconveniente en integrar un grupo único, y destinado a una gira, con músicos de tres reducciones distintas. Tal cosa no llamaría hoy nuestra atención, puesto que músicos de alto nivel profesional requieren unos pocos ensayos para poner a punto su repertorio. De acuerdo con el testimonio de Cardiel, sin embargo, los guaraníes leían música poco y mal: normalmente, aprendían y tocaban sus partes de memoria. Esto sugiere que los músicos de Viveros ya conocían el repertorio destinado a la gira, que no era otro que el cúmulo de composiciones comunes a todas las misiones de guaraníes. La soltura de cuerpo con la cual Viveros se permite sugerir el reunir ejecutantes de distintos lugares para crear un grupo musical mejor indica, pues, que el repertorio misionero era uniforme en la realidad, y no sólo en las idealizaciones de cronistas más preocupados con la propaganda externa que con la veracidad.

En lo que atañe a los misioneros, la carta sugiere una identificación muy fuerte entre los curas y sus pueblos, al punto que los primeros se sentían despechados si sus músicos no eran elegidos para ir a las ciudades. Se revela aquí que una decisión que estableciera preferencias a favor de un pueblo y en contra de otro era leída en clave personal por los misioneros, como una especie de afrenta a sus personas. Este vínculo trasciende lo que se espera de un cura de almas, para insertarse de lleno en el campo de lo político. Es sabido que, en teoría, los jesuitas cuidaban del gobierno religioso de los pueblos, mientras que el gobierno civil quedaba a cargo de autoridades indígenas elegidas periódicamente. En la práctica, sin embargo, nada se hacía sin supervisión ni anuencia del padre. Especialmente, el comercio de los pueblos con el mundo exterior se realizaba por medio del aparato institucional jesuítico. Aunque no pueden caber dudas sobre el desinterés y la dedicación de los sacerdotes, ni sobre la necesidad o pertinencia de que al principio de las fundaciones tomaran a su cargo el gobierno efectivo de los pueblos, la prolongación de esta actitud en el tiempo sin un proyecto visible para formar administradores capaces ni la mera consideración de la posibilidad de una transferencia del poder efectivo a los indígenas plantea serias preguntas sobre la acción jesuítica las cuales, últimamente, se volvieron en su contra y terminaron con su expulsión del territorio hispano. La identificación personal tan fuerte entre sacerdote y grey no es sino una manifestación del estatuto de los padres como máximas autoridades de hecho en los pueblos.

Como sucede con el resto de la carta, esta actitud puede confirmarse por numerosas otras fuentes –por ejemplo, a través de los nada infrecuentes pleitos entre pueblos en razón de sus jurisdicciones territoriales–.<sup>40</sup> De últimas, esta documenta-

40. V. por ej. Estela Auletta, Cristina Serventi y Bozidar Darko Sustersic, “El pleito entre Jesús y Trinidad por la calera de Itaendí”, en *V Jornadas Internacionales Misiones*

ción no hace sino confirmar que los jesuitas eran seres humanos cuyas relaciones internas distan mucho de la perfección elísea que a veces se les atribuye. No podían evitar las pequeñas disputas y conflictos, como sucede en casi cualquier otro ámbito social pequeño, en el cual hay exceso de problemas, constante exposición pública, y escasas posibilidades de descargar tensiones. Sólo la tendencia a idealizar sus aportes de maneras absolutamente positivas o absolutamente negativas han llevado a deshumanizarlos, convirtiéndolos alternativamente en titanes o demonios.

Por otra parte, Viveros se muestra insólitamente bien informado de lo que ocurre en música en los distintos pueblos. Hay aquí un importante indicio sobre el funcionamiento del aparato didáctico-musical jesuítico. La historiografía que podemos llamar oficial, de Leonhardt a Herczog, estructura la narración histórico-musical de las misiones en torno a una lista de maestros de música europeos.<sup>41</sup> La carta muestra que los jesuitas preocupados por la práctica musical de los pueblos fueron muchos más que los especialistas –como por otra parte se deduce, una vez más, del texto de Cardiel citado en nota 39–.<sup>42</sup> Viveros, de quien no se sabe que fuera músi-

---

*Jesuíticas* (7 al 9 de setiembre de 1994, Montevideo, Uruguay). Tema: “Las misiones jesuítico-guaraníes y el desarrollo regional platense”. (Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 1994): 311-331.

41. Notoriamente conformada por Juan Vaisseau, Luis Berger, Antonio Sepp, Domenico Zipoli, Martin Schmid, Juan Messner, Florián Paucke y Juan Fecha. V. Carlos Leonhardt, “La música y el teatro en el tiempo de los antiguos jesuitas de la provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús”, *Estudios, Revista de la Academia Literaria del Plata* 26 (1924), 128-33 y 203-214; los varios escritos de Furlong, entre los que se destacan *Músicos argentinos durante la dominación hispánica* (Buenos Aires: Huarpes, 1945) y su *Historia social y cultural del Río de la Plata*, vol. 3: *El transplante cultural, arte* (Buenos Aires: TEA, 1969), 167-204; y Johann Herczog, *Orfeo nelle indie: I gesuiti e la musica in Paraguay (1609-1767)* ([Lecce?]: Mario Congedo editore, 2001).

42. V. también el caso del sacerdote Diego José de Salazar (1592-1659) en la reducción de Loreto, cuando ésta se encontraba en la región, después abandonada, del Guayrá: en el Ánua regional de 1628 se lee que “a se aventajado la musica con el cuidado que el P.e Diego de salazar a puesto. cantan a tres coros”. Antonio Ruiz [de Montoya], “Carta Ánua do Padre..., Superior da missão do Guairá, dirigida em 1628 ao Padre Nicolau Duran, Provincial da Companhia de Jesus”, en *Jesuítas e Bandeirantes no Guairá (1594-1640)*, edit. por Jaime Cortesão (Manuscritos da Coleção De Angelis, 1) (Río de Janeiro, Biblioteca Nacional, Divisão de Obras Raras e Publicações, 1951), 261. Como en el caso de Viveros, no hay referencia alguna a que Salazar tuviera conocimientos musicales especializados. V. su necrología en la carta anua de 1658-1660, ARSI, *Paraq. Hist.* 9, fos. 73v-74. Otra biografía de Salazar, extraída mayormente de la *Historia* de Nicolás del Techo pero complementada con informaciones adicionales, se encuentra en el manuscrito autógrafo de Pedro Lozano, *Varones ilustres del Paraguay* (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 18577, fos. 44-46).

co ni contribuyera especialmente a la enseñanza del arte, fue perfectamente capaz de emitir juicios críticos, no sólo de conjunto, sobre los ensambles de los pueblos, sino individuales, sobre cada uno de sus integrantes. Desde el control periódico a las clases y ensayos de los maestros de música guaraníes hasta la toma de decisiones concretas para desarrollar la práctica, la ingerencia de sacerdotes no músicos fue importante. El de Viveros parece ser un caso entre muchos, cuya singularidad reside en que hoy podemos explorarlo documentalmente.

Por fin, el que una vez más estemos hablando de actividades musicales realizadas en la reducción de Yapeyú, así sea tentativamente, parece dar pábulo a la idea de Furlong, de que el pueblo constituyó durante décadas un centro musical de importancia, sucediendo a San Ignacio Guazú.<sup>43</sup> Bien leído, sin embargo, Viveros indicó todo lo contrario: primero, decidió no llevar solamente músicos de Yapeyú, quienes obviamente no dominaban las destrezas que el provincial requería. Segundo, la contribución local se limitó a un solo cantante-instrumentista, quien tal vez haya sido el “Agustín” mencionado hacia el final de la carta.<sup>44</sup> En comparación, Santa María la Mayor proporcionó cuatro cantantes e Itapúa los tiples: en 1651, la capilla musical de Yapeyú era decididamente menos hábil, al menos en cuanto a capacidad técnica, que la de estos otros pueblos.

De hecho, la construcción de Yapeyú como conservatorio descansa sobre dos elementos: la presencia de Antonio Sepp en el pueblo, con su consiguiente trabajo como maestro de música y su elocuente descripción de lo que hizo, y el que los intercambios de músicos entre las misiones y las ciudades, como se dijo, ocurrieran en general con Yapeyú. Nada de esto es suficiente para asegurar a la reducción el carácter de capital musical misionera que se le atribuyó. En cuanto a Sepp, el carácter de conservatorio musical del pueblo puede no haber durado más que el período de residencia del jesuita tirolés. En cuanto al intercambio, la razón parece haber sido más práctica que musical: Yapeyú era el pueblo misionero más cercano tanto a Córdoba como a Buenos Aires. Los jesuitas, que por lo general operaban con los costos en mente, aprovecharon la obvia ventaja de la proximidad geográfica para economizar en viajes que eran costosos y peligrosos. Finalmente, la carta de Viveros documenta que, aunque los músicos salieran de Yapeyú para Buenos Aires o Córdoba, no necesariamente residían allí: no es imposible que, como parece haber ocurrido en 1651, los conjuntos que viajaran a las ciudades en otras oportunidades reunieran los más destacados ejecutantes y cantores de varios pueblos.

43. Furlong, *Músicos Argentinos*, 80-83.

44. El nombre, sin embargo, no figura entre los cantantes e instrumentistas de Yapeyú eximidos de tributo en 1657. No pude identificar ningún otro músico de tal nombre. V. AGI, Charcas 119.

## 5. Para terminar

La musicología de hoy desprecia el trabajo heurístico cuyo valor era otrora enfatizado y celebrado: nos interesa –me incluyo– la hermenéutica, toda la hermenéutica y nada más que la hermenéutica. Pero de nada vale la hermenéutica sin la heurística: nada podemos inferir en base a nada. Quizás haya temas de investigación que, por frecuentados, no precisen de trabajo de fuentes; no lo sé. Sí me consta, en cambio, que en América Latina necesitamos desesperadamente de más trabajo sobre fuentes de atingencia musicológica, tanto para la época colonial como para los períodos siguientes, tanto en lo que hace a la música “clásica” como a las otras muchas tradiciones que enriquecen nuestro paisaje sonoro, tanto en lo que respecta a las multiformes tradiciones y prácticas vivas como a los materiales de archivo. Sabemos tan poco de nosotros mismos que olvidarnos de las fuentes sería suicida.

Desde hace unos 250 años que escribimos sobre la música de las misiones. A los testimonios primarios –de Jarque, Sepp, Cardiel o Peramás– sucedieron los estudios, comenzando con el de Muratori, ya mencionado; a ellos, las colecciones documentales de archivo sistemáticamente impresas a partir de fines del siglo XIX. Se formó así una biblioteca no pequeña de libros relativos a las misiones, cuyo porte se expande casi cotidianamente con nuevos artículos, nuevas monografías y nuevas ediciones documentales.

Así y todo, el tema de las reducciones, música incluida, sin embargo, está muy lejos de haberse agotado. La superabundancia de documentos impresos produce la ilusión de que ya no hace falta visitar el archivo. Nada más lejano a la realidad: nadie, hasta el momento, realizó una búsqueda sistemática de informaciones documentales entre los papeles jesuítcos; y, cuando se la emprende, enseguida aparecen novedades de importancia.

Afirmar la necesidad de continuar yendo a los archivos no significa, sin embargo, olvidarnos de la hermenéutica. Se ha escrito cien mil veces que la interpretación hace la fuente, y no viceversa, que documento “en crudo” sirve para ocupar lugar en el escritorio, real o virtual, pero que solamente se convierte en evidencia histórica cuando se lo interpreta.

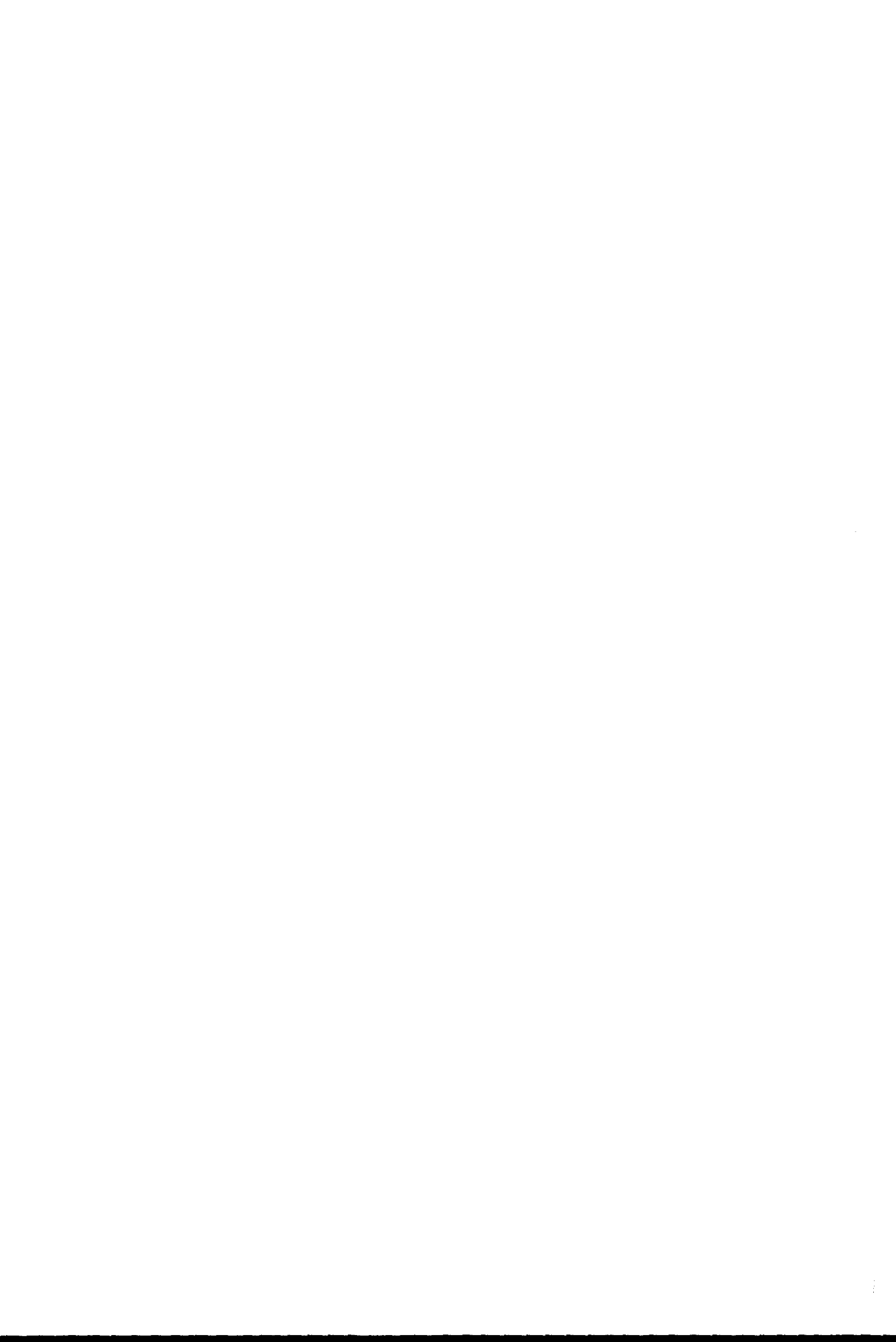
Este pequeño ejercicio heurístico-hermenéutico demuestra el carácter ineludible del trabajo de archivo. Al mismo tiempo, deja en claro que, si alguna vez queremos entender algo de nuestro pasado, necesitamos interpretar los documentos: completar sus lagunas lo mejor que podamos, establecer su significado, reconstruir la red de conexiones entre personas y eventos a las que aluden y, finalmente, examinar a todo nivel las implicancias que posean. Escribí este trabajo por obligación. Así lo demanda la singular calidad del documento que me cupo en suerte desenterrar hoy. Pero también lo requiere la disciplina. Pido, reclamo, exijo, que hagamos más de lo mismo, con la música latinoamericana que sea, según historia, antropología o sociología, sea por discurso o por práctica: lo necesitamos con urgencia.

\* \* \*

**Bernardo Illari** es musicólogo y compositor. Se desempeña como profesor adjunto de historia de la música en la Universidad de North Texas. Estudió composición con César Franchisena, Vicente Moncho y Oscar Bazán en la Universidad Nacional de Córdoba, y con John Eaton en la Universidad de Chicago. Completó su doctorado (Ph.D.) en Musicología en la Universidad de Chicago en 2001, con una tesis sobre la “cultura policoral” en la catedral de Chuquisaca entre 1680 y 1730. Ganó dos de las más prestigiosas becas de la *American Musicological Society*, el *Howard Mayer Brown Award* en 1996 y la beca AMS 50 en 1997, a más del Premio “Samuel Claro” de musicología latinoamericana (Chile) en 2000, y el Premio de Musicología “Casa de las Américas” (Cuba) en 2003. Editó una colección de ensayos sobre música misional en América Latina y publicó una veintena de artículos sobre música colonial y decimonónica latinoamericana en publicaciones inglesas, españolas, italianas y latinoamericanas. Además, desde 1992 ha contribuido con partituras, transcripciones, asesoramiento y notas de programa a distintos grupos basados en Europa y América Latina, que resultaron en la grabación de catorce CDs de música colonial. Actualmente está editando un volumen con sus ensayos sobre criollismo y música colonial y escribiendo un libro sobre la música de las reducciones jesuíticas del Paraguay.

**Resumen.** Una carta proveniente de las reducciones jesuíticas de Guaranés, sin fecha ni firma, es tal vez el más raro de los documentos sobre música jesuítica que han sobrevivido. Este artículo identifica su autor y propone una fecha tentativa y un posible lugar de origen. La carta confirma que, hacia 1650, la práctica musical de las reducciones era básicamente de naturaleza hispánica, con la participación de cantores, vihuelas de arco y vientos, pero no todavía el arpa. Muestra también grandes contrastes en el nivel técnico alcanzado por las distintas misiones, y revela la participación activa de jesuitas que no eran músicos, en el gobierno de los grupos guaraníes. El artículo argumenta en pro del valor de la investigación heurística, cuando se la complementa exitosamente con una etapa hermenéutica.

**Abstract.** An undated, unsigned letter from the Guarani missions perhaps is the rarest of all surviving documents about Jesuit music. This article identifies its author and proposes a tentative date and a possible place of origin. The letter confirms that, around 1650, the musical practice of the *reducciones* was basically Hispanic in nature, and included singers, viols, and woodwinds, but not yet the harp. The document also shows stark differences in the level of musical accomplishment among different missionary towns, and discloses the active participation of Jesuit non-musicians in the management of the Guarani groups. The article argues for the value of heuristic research, when complemented with a sound hermeneutic stance.





Montevideo, 18 de Mayo de 1944<sup>1</sup>

Señor Don Carlos Vega  
Cangallo, 1186  
Buenos Aires

Querido Amigo:

Hace ya más de un mes que recibí su "Panorama de la música popular argentina" y durante todo ese tiempo me ha acompañado con un "Libro de Horas" propicio a la meditación y al deleite.

Los tres primeros capítulos, por más que a grandes trazos conocía ya la tesis que en ellos se desarrolla me han hecho tambalear en la primera lectura. ¡Tenemos que batallar contra tantos prejuicios que de tanto tiempo atrás se han venido imponiendo! Su teoría del folklore como la ciencia de las supervivencias inmediatas, su prolija distinción entre el problema folklórico europeo y el nuestro, la esquematización de los estadios folklóricos, están tratados con tanta densidad y tan apretadamente que se hace necesaria la repetición triple o cuádruple de su lectura. Creo además y en ese sentido que ha logrado usted un "clasicismo" formal perfecto en el discurso, donde la supresión de una sola palabra echa por tierra toda la frase. Admiro sobre todo la sabia economía de la palabra que quizás lo haga más difícil pero más perdurable.

Lo que para mi tiene más valor de su libro no es tanto el problema de la definición sino el desbrozamiento del camino, la sagacísima eliminación de todos los sub-problemas que dificultaban su tránsito, el replanteo definitivo de tal trascendental asunto en sus términos cabales, replanteo finísimo y señero en el medio ambiente latino-americano.

Precisamente en estos días cayó en mis manos el "Concepto y praxis del folklore como ciencia" de Imbelloni y bajo tan impresionante título pareceme esconderse un manualillo correcto en función de su introducción del "Panorama" –tan prieto, tan denso, tan hondamente calado en el tema. Por eso pre-

1. Esta carta pertenece al Fondo Documental Carlos Vega del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA. La misma se publica con la autorización de la familia de Lauro Ayestarán y se transcribe en forma textual.

cisamente me han causado estupor las noticias bibliográficas de “La Nación” y “La Prensa” sobre su libro. La una sin darle mayor beligerancia; la otra pretendiendo sintetizar su tesis en un grosero encasillamiento. Todavía no entiendo de cómo puede tratarse tan a la ligera la aparición de un libro de la envergadura del suyo, cuando a mi humilde “Crónica”, al fin de cuentas una de las tantas monografías aisladas sin mayores proyecciones, la recibieron en los mismos medios con una detención más pronunciada y con una adjetivación similar. No soy un aspirante a la humildad franciscana, pero tengo la suficiente claridad crítica como para darme cuenta de semejante despropósito.

En lo que respecta a nuestro Uruguay que por primera vez figura en un mapa folklórico, su libro marca la primera y fundamental etapa. De ahora en adelante todos tendremos que ir a morir en su “Criollo Occidental” en su “probable platense” y en su “oriental” Bueno, lo de ir a morir tómelo como una imagen literaria.

Este último no es un acatamiento servil a su tesis que a Ud. mismo le repugnaría. No. Es la convicción de quien se ha acercado directamente a las fuentes en nuestro medio. Vea Ud.: después de haberme aprendido las siete clasificaciones de su Panorama (nueve en total con las subdivisiones del Occidental y del Oriental) he compulsado las mil quinientas partituras impresas uruguayas del siglo XIX que poseo y más de cien pautaciones directas que he hecho, aunque malamente, de los músicos populares y –aunque esa compulsión fue rapidísima– no he hallado ni una sola trasgresión a su ley.

Tengo todavía muchas dudas. Entre ellas por ejemplo, no he llegado a distinguir cuando una vidalita pertenece al “criollo occidental” y cuando al “temario colonial” por más que usted aclare que la cuarta aumentada en el criollo occidental no es una modalidad permanente. Espero en Julio –del 10 al 20 permaneceré en Buenos Aires– aclarar directamente con usted esas dudas.

Yo sigo trabajando en mi historia de la música uruguaya aunque ahora muy espaciadamente. Tengo que acumular un buen número de horas para poder dejar la Oficina Nacional de Turismo y poder tener medio día libre para mis cosas. Lentamente lo voy logrando pero hasta que no llegue a ese límite tengo que trabajar más de doce horas por día y a las 11 de la noche, hora en que termino mi última clase en el Liceo Nocturno me he quedado dormido ya varias veces en el tranvía, despertándome al final del recorrido.

¿Cómo marcha su organografía musical argentina? Escríbame largo y tendido, estimado Vega, y reciba mis más afectuosos recuerdos entre tanto.

LAURO AYESTARÁN

S/C Américo Vespucio, 1419  
Montevideo

Buenos Aires, mayo 25 de 1944<sup>1</sup>

Querido Lauro Ayestarán

Me llega su generosa carta del 18 cuando creía que el Panorama que le envié se había perdido. Gracias –una sola vez– por su complacencia.

Su observación sobre las críticas es exacta. Sobre todo La Prensa, escrita por Talamón, mi amigo de veinte años. ¡Siete centímetros! Hay que reconocer que no eran más extensas las otras de la misma página, pero... El “grosero encasillamiento” motivó una reconvención epistolar mía al autor.

Hay más, en el fondo. Estoy padeciendo cada vez más las consecuencias de haber trabajado. Los portavoces del ambiente, los titulares de los Conservatorios, Inspecciones y Direcciones Oficiales, los críticos y los músicos –con pocas excepciones– por vez primera de acuerdo, cierran en torno a mi nombre y a mi obra un círculo de asfixia. No le puedo comunicar en detalle sus mil formas de oposición solapada. Un solo aspecto: quise formar una gran escuela de musicólogos, con el más completo desinterés. No puedo; cuando algún egresado quiere acercarse a mí, le aconsejan que desista.

No trabajé “contra” nadie: no he atacado a nadie. Me ha movido siempre “par” y “para”; solo podría acusarme de haber sido demasiado generoso. Sin embargo, aquí me tiene en plena lucha contra sombras invisibles.

Desgraciadamente para ellos, se dieron cuenta tarde. Se dieron cuenta cuando tengo todo el público, es decir, lectores, es decir editores!. Tarde. No advirtieron que yo crecía. Ahora, fuera del pequeño círculo en que se mueven, los obstáculos que me oponen no bastan para inmovilizarme.

Hay una decena de estudiosos en el continente que han penetrado a fondo en mi obra y que estiman el aliento de innovación o esclarecimiento que lo vivifica. Pero, desgraciadamente no tienen a mano órganos de publicidad, ni están en condiciones de editar folletos en que se discutan o aprovechen mis proposiciones; pues parece lógico que estos trabajos míos engendren una

1. Esta carta fue facilitada por gentileza de la familia de Lauro Ayestarán, pertenece al Archivo del investigador y se publica con la autorización de sus herederos. Agradecemos la gestión y el envío de la misma al profesor Coriún Aharonián.

pequeña bibliografía crítica o exegética sobre el replanteo de los problemas. En cambio tienen la pluma en la mano y órganos y espacio los que procuran hundirme entre forzados elogios y los que me niegan redondamente. La bajeza moral es mucho más activa que la nobleza y que la comprensión.

Basta de quejas. Dice usted: 1500 partituras impresas uruguayas del siglo XIX, diga que son. No entiendo.

Mis saludos a la familia y para usted todo el afecto de su amigo.

CARLOS VEGA

**Buch, Esteban, *Beethoven's Ninth: A Political History*, trad. al inglés de Richard Miller. Chicago, University of Chicago Press, 2003, 327 pp.**

---

El volumen se originó como una tesis de doctorado para la École des Hautes Études de París. Su publicación como libro en 1999 causó gran interés, siendo rápidamente traducido al alemán, al portugués y al inglés. Sin embargo, llama la atención que no haya sido objeto de reseñas en las principales revistas musicológicas: parece haber despertado más interés en los medios de información general que en nuestra disciplina. Buch, un argentino (Bariloche) residente desde hace tiempo en Francia, parece haberse especializado en el campo de las relaciones entre música y política: su libro anterior versa sobre la historia del Himno Nacional Argentino.<sup>1</sup>

La bibliografía sobre la Novena es sumamente amplia, incluyendo un número de ítems que abarcan su recepción y su utilización como símbolo dentro del campo de lo político. Esto permite a Buch disponer de una ingente cantidad de datos históricos, a los que suma muchos nuevos, producto de sus propias investigaciones en archivos y bibliotecas. Un mérito no despreciable de este texto es el haber reunido entre dos tapas todo este cúmulo de información, ordenado en forma aproximadamente cronológica.

En el comienzo del estudio, se dedican tres extensos capítulos (un preludio un poco largo, dice una crítica) a los antecedentes de la música política. Se pasa revista al "God Save the King", a la música de Handel tomada como símbolo de la monarquía inglesa (*Zadok the Priest*), a los himnos de la Revolución Francesa, incluyendo, por supuesto, a "La Marsellesa", y al "Gott erhalte Franz den Kaiser" de Haydn, luego devenido en himno de Austria y de Alemania. El tratamiento es, por un lado, demasiado largo para un libro que se anuncia como una biografía de la Novena, y por otro, demasiado incompleto para una introducción al tema de la música al servicio de la política. Si bien Buch señala la diferencia entre melodías (simples, canta-

1. *O juremos con gloria morir*, Buenos Aires, Sudamericana, 1994.

bles por el pueblo) que expresen “la nación” y obras “artísticas” que promuevan o glorifiquen a un gobernante o a un sistema, de hecho su tratamiento nos lleva en forma oscilante de unas a otras. Y la historia de ambos tipos de música política comienza mucho antes de Handel: recordemos sólo el *Agincourt Carol*, las piezas de Ciconia en honor de Venecia o Padua, los “motetes de estado” tan comunes en el siglo XV, las loas de las zarzuelas españolas del XVII. Y sin pensar en muchos otros ejemplos concretos, anotemos el uso nacionalista y xenófobo de la música en villancicos barrocos españoles, en los que se contrasta el “buen estilo” español con las modas italianas o francesas. Es decir: si se trata sólo de las composiciones que han sido tomadas como himnos nacionales, los capítulos tienen mucho material extraño; si se pretende cubrir toda la música al servicio de la política o del sentimiento nacional, su insuficiencia es patente. El título de la primera parte (que abarca hasta el capítulo 5), “El nacimiento de la música política moderna” no termina de definir qué se entiende por “moderna” de entre los conceptos que hemos reseñado.

El capítulo 4 trata principalmente del “período infame” de Beethoven (1813-14), durante el cual el compositor pareció aproximarse al *establishment* político a través de obras de ocasión. La monumental cantata *Der Glorreiche Augenblick* (El momento glorioso), escrita para el Congreso de Viena, es mostrada como “la representación artística de un universo político perfectamente cerrado”, una celebración de la Restauración. Buch acierta en denunciar la visión maniquea que distingue entre las obras “buenas”, producto de las convicciones del compositor y las “malas”, en las que cae en el delito de permitir el uso político de su música: los antecedentes de la “Oda a la alegría” están, insiste, en “El momento glorioso”. El quinto capítulo describe la génesis de la Sinfonía N<sup>o</sup> 9 (revelando ya los inicios del culto a Beethoven como una empresa patriótica) y una discusión de su *Finale*, sobre todo desde el punto de vista de su significado político y moral. Buch resume así lo que encontramos en ese movimiento:

...rastros de las obras compuestas para “déspotas ilustrados”, el ideal de la Revolución Francesa de la “voz singular de la nación”, un concepto de divinidad aliado a un concepto de la Naturaleza, una tradición ligada a un concepto teológico político de la sociedad, y finalmente el ideal burgués de la *Bildung* o “educación estética”, todos ellos elementos que, en uno u otro momento de su desarrollo, adoptan la forma de una canción colectiva de adoración –lo que ha sido, desde la Antigüedad, la definición más propia de “himno”.

La segunda parte del libro se titula “La recepción política de la *Oda a la alegría*”. En los capítulos 6 al 10, sin embargo, la identidad del sujeto tratado es problemática: no queda muy claro si se trata de Beethoven o del cuarto movimiento de su Novena Sinfonía. Si bien es obvio que no es posible aislar herméticamente a uno de otro, el lector (este lector) querría tener más claro de cual de los dos se está hablando en cada momento, y no ser llevado en forma tan zigzagueante entre el

autor y una de sus obras. A través de cinco etapas (“El culto romántico”, “La ceremonia de 1845 en Bonn”, “La Novena en la era de los movimientos nacionalistas”, “El centenario de 1927” y “Beethoven como *Führer*”) Buch nos conduce a lo largo de más de cien años de historia. No se circunscribe a las apropiaciones políticas de la obra y de la figura de Beethoven, incursionando también en aspectos estéticos, filosóficos o más genéricamente culturales. Con esto, si bien provee un marco más amplio, difumina un poco el foco de su narración. No seremos nosotros quien le pongamos un límite a la esfera de lo político, pero si la frontera es inexistente, entonces la relación de Buch aparece como desequilibrada, pues casi no se habla de aspectos económicos, del papel de los medios y la tecnología, de la composición social de los públicos. La selección de qué entra y qué no entra parece condicionada por el método principal del autor: la interpretación de textos verbales escritos –sean éstos obras literarias, documentos de archivo, o discursos políticos. Los modos de conocimiento que no se basan en este tipo de fuente entran y salen en forma aparentemente fortuita del discurso del libro –citemos como ejemplos la relación con las sucesivas generaciones de músicos, la apropiación por parte de la música popular, la Novena en la industria cultural.

En los capítulos 11 y 12 (los mejores del libro) el foco se clarifica y se centra sin ambigüedades en la “Oda a la alegría” –un proceso quizás facilitado por la relativa autonomía de la función-autor que cobra la obra a fines del siglo XX. Especialmente lúcidos son los comentarios sobre la gradual y hesitante adopción de la Oda como himno y símbolo de la Europa unida y de sus instituciones, sobre el problema del texto y sobre el conflicto entre europeísmo y universalismo. También de gran interés son sus observaciones sobre las relaciones entre músicos contemporáneos y Beethoven, manifestadas en obras como la película de Mauricio Kagel *Ludwig van*.

Un rasgo que personalmente me irrita en la prosa de Buch son sus meandros de razonamiento. Quizás porque estoy pasado de moda y no me adapto a los vericuetos de una narrativa post-moderna, necesito saber en qué dirección argumenta el autor que estoy leyendo. Cuando me encuentro con cuatro frases seguidas que comienzan con adversativos que indican un cambio de dirección en el pensamiento (pág. 230: “Habiendo dicho esto ... / La película, es cierto, contiene... pero... / Ciertamente, ... / Sin embargo, ...”), y el párrafo siguiente vuelve a comenzar con un “Sin embargo, ...” francamente me mareo. Quizás es a causa de esta forma de escribir que el libro ha sido entendido de tan diversas maneras por distintos reseñadores. Unos resaltan la aptitud de la *Oda* para servir de símbolo a filosofías políticas y regímenes absolutamente opuestos entre sí: nacionalismo (francés por una parte, alemán por otra, incluyendo el régimen nazismo), pan-europeísmo, y universalismo; restauración monárquica, capitalismo y bolchevismo; conservadores y revolucionarios. Otros encuentran la médula del libro en la disyunción entre valor estético y valor moral. Alguno simplemente lo toma como una narración llena de detalles interesantes y novedosos. Yo, en realidad, lo encuentro descentrado (ac-

tualmente un término de elogio); dentro del tema de referencia prefiero el opúsculo de Nicholas Cook en la serie de los Cambridge Music Handbooks<sup>2</sup> cuyos dos últimos capítulos cuentan la misma historia con mucho menor detalle, pero en forma más vívida. Pero un lector menos anticuado quizás prefiera la riqueza de connotaciones que puede sugerir el estilo narrativo de Buch.

Con la cantidad de detalle informativo que ofrece este tomo, puede parecer intemperante el quejarse por la falta de alguno de los miles de elementos que entran en la historia de la Novena. Pero desde Córdoba, Argentina, me resulta molesto que un argentino desestime totalmente el mundo no-europeo, excepto para mostrar un caso pintoresco de ignorancia gubernamental y tergiversación extrema de la Novena (el gobierno racista de Rodhesia) y otro igualmente pintoresco de marxismo vulgar (China en la Revolución Cultural). El espacio ibérico e iberoamericano es totalmente ignorado, a pesar del interés que ofrecerían las interpretaciones de la Oda en la película *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1986), el video *El gusto es nuestro* (Joan Manuel Serrat y otros, 1996), la novela *Los pasos perdidos* (Alejo Carpentier, 1953), y las transmisiones de televisión de la Copa Libertadores de América. Yo mismo he olvidado a Carpentier en un artículo sobre la Novena (Pablo Kohan tuvo la gentileza de hacérmelo notar), y quizás las transmisiones de fútbol adoptaron esa música luego de la publicación del libro. Pero el silencio total aparece como producto de una ceguera selectiva.

Un último pensamiento amargo: poco a poco, a lo largo de los capítulos ricamente documentados y ampliamente interpretados por Buch, el lector se va dando cuenta de que a pesar de la cornucopia de datos y variedad de conceptualizaciones, no ha aprendido nada nuevo sobre la cultura (o las culturas) portadoras de la Novena. Este mismo pesimismo es refrendado por el autor en una de sus conclusiones parciales (pág. 264):

... la conmemoración del centenario de Beethoven en los Estados Unidos y en la Unión Soviética revelaron la naturaleza de las dos culturas políticas que definirían al siglo XX; sin embargo, sería difícil que un análisis de esas conmemoraciones revelara algo que uno no sabía de antemano sobre esas culturas.

¿Significa esto una confesión de la inutilidad de su libro, de la incapacidad de su método para producir conocimiento?. Prefiero pensar que no: que el conocimiento nuevo, la comprensión más profunda de esas culturas y esos procesos están latentes entre esas páginas, sólo esperando la llegada de un lector creativo para salir.

LEONARDO WAISMAN\*

2. Nicholas Cook, *Beethoven: Symphony N° 9*, Cambridge University Press, 1993.

\* Doctor en Musicología por la Universidad de Chicago, es Investigador de Carrera del CONICET. Trabaja actualmente en un libro sobre el compositor español Vicente Martín y Soler, del cual ha editado ya tres óperas.



*Revista Ficta. Música Antigua*, Jorge V. González (ed.), N° VII, Agosto de 2005, Buenos Aires, 82 pp.

---

Pasadas más de dos décadas de ausencia, afortunadamente comenzó a reeditarse la revista *Ficta. Música Antigua*, bajo el cuidado editorial de Jorge V. González y la dirección de Norberto Pablo Cirio. Este primer número está dedicado a la memoria de Gerardo V. Huseby quien fuera uno de sus primeros colaboradores, pionero en la construcción del conocimiento de la música antigua en nuestro país.

La nota editorial hace referencia a la situación que otrora determinó la desaparición de la revista, y asegura la continuidad de los propósitos originales motivados por un espíritu independiente y ajeno a intereses meramente comerciales.

Se trata de una cuidada publicación tanto en términos del contenido como de la calidad de los materiales y encuadernación. Sus ochenta y dos páginas incluyen seis artículos originales de investigadores argentinos que abordan diversas cuestiones vinculadas con la temática que *Ficta* convoca, y tan sólo ocho anuncios de reconocidas empresas e instituciones relacionadas con el quehacer musical.

Bernardo Illari aporta en el primer artículo una posible definición acerca de qué se entiende por "música colonial latinoamericana", mediante el planteo de aquello con lo que puede identificarse este repertorio y aquello con lo que no debe ser asociado.

El segundo artículo, escrito por Patricio Portell está basado en un trabajo que el autor publicó previamente en *Quattrocentoquindici Quadrimestrale di Musica Antica*, dedicado a las transcripciones para flautas dulces y continuo de los *Concerti Grossi* de Arcángelo Corelli, especialmente la que realizara Johann Christian Schickhardt (c.1682 – 1762) bajo el título *XII Sonate del Sig. Arcángelo Corelli Op.6 a due flauta e basso continuo* conservada actualmente en *Det Kongelige Bibliotek*, Dinamarca. Portell ofrece una breve reseña histórica sobre las ediciones que menciona y un cuadro comparativo entre el Op. 6 de Corelli y la transcripción de Schickhardt, en el que se indican cambios de medida, tonalidad y denominación entre ambas ediciones. También incluye breves ejemplos musicales que dan cuenta de ornamentos y cambios de registro que el transcriptor utilizó para

adaptar la obra a las características tímbricas y dinámicas de la flauta. Entre las páginas se pueden encontrar imágenes de las portadas de las publicaciones y las *particellas* de la Sonata XI para dos flautas y continuo al final.

Ricardo Massun escribe sobre los instrumentos barrocos latinoamericanos y su lugar en la práctica musical actual. Dedicó especial atención a la tromba marina en cuanto a su morfología, su construcción, su funcionamiento y su utilización en el contexto musical de las reducciones jesuíticas. El autor narra su experiencia principalmente como músico y constructor de instrumentos musicales antiguos desde hace diez años y destaca la importancia de tocar con instrumentos originales, no sólo como herramientas adecuadas para la ejecución de un repertorio específico, sino en tanto portadores de un mensaje respecto del pasado que debemos escuchar y estudiar atentamente. El artículo tiene ilustraciones de la tromba marina y gráficos que explican su funcionamiento. Además, incluye un breve fragmento de música aún no identificado, encontrado en el Archivo Musical de Chiquitos, que Massun considera propio del instrumento estudiado.

El cuarto artículo, escrito por Marcelo García Morillo, está dedicado a los cordófonos medievales. El *luthier* y director del grupo Languedoc, que actualmente reside en El Bolsón (Río Negro), menciona las fuentes de información que se deben tener en cuenta para el abordaje de una reconstrucción fidedigna de los instrumentos. Entre ellas menciona la iconografía de la época incluida en los manuscritos miniados, frescos y mosaicos medievales; las imágenes escultóricas en pórticos y altares y, finalmente, las fuentes literarias que completan la información que no ofrecen las artes visuales. Incluye fotos e ilustraciones junto con una breve bibliografía relacionada con el tema.

Eleonora Noga Alberti de Kleinbort aporta una importante bibliografía sobre la música tradicional sefaradí, producto de su extensa investigación sobre el tema que desarrolló en su tesis doctoral hace ya casi diez años, sumados otros trabajos más recientes acerca de este tópico. Las entradas se organizan de la siguiente manera: libros, trabajos colectivos, publicaciones periódicas (científicas y de divulgación), artículos publicados en diccionarios y enciclopedias, trabajos inéditos y folletos explicativos de grabaciones. Las anotaciones mencionan cantidad de lugares y personas que aportaron información relevante a la autora de manera oportuna. Se trata de un material de imprescindible consulta para todo aquel investigador interesado en la materia.

El sexto y último artículo publicado en este número de *Ficta*, corresponde a un índice de los primeros seis números de la revista publicados entre 1977 y 1979, realizado por su actual director Norberto Pablo Cirio.<sup>1</sup> El índice está organizado

1. Cabe destacar que existe un trabajo anterior e inédito al respecto, realizado por Margarita López Soler para la cátedra de Evolución de los Estilos I, de la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

cronológicamente, por autor y por materia; distinguiendo entre editoriales, música barroca, música colonial americana, música práctica, música renacentista, música sefaradí, organología, partituras y pensamiento sobre la música antigua. Si bien se trata de un reducido *corpus*, cumple con el objetivo de informar al lector acerca de los contenidos abordados por la revista durante su primera época editorial, estableciendo un puente con el presente en su nueva etapa.

Sin duda músicos, musicólogos e investigadores del quehacer musical en general sacarán provecho a la reaparición de esta revista, que constituye un invaluable aporte actual a la tarea cotidiana con miras a la revalorización de la música del pasado.

LISA DI CIONE\*

\* Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes, en la misma casa de estudios.

**Russo, Ismael y Héctor García Martínez, *Diccionario del quehacer folklórico argentino*, Buenos Aires, Librería El Foro, 2005. 498 p. ISBN 9871044-16-X.**

---

Con más entusiasmo y buenas intenciones que con método y rigurosidad, Russo y García Martínez –guitarristas profesionales e investigadores aficionados– han dado a conocimiento público una obra en la que, nos consta, llevaban trabajando aproximadamente una década, y que en un principio estaba pensada como un diccionario de guitarristas. Sin duda, los que acostumbran recurrir a los poco poblados (cuando no desiertos) anaqueles “folklóricos” de las bibliotecas se alegrarán por ello. No obstante creemos conveniente hacer algunos señalamientos que puedan ser aprovechados por quienes se dispongan a consultarla. Lo que primero sorprende es el título, más precisamente el uso en él de los términos “quehacer” y “folklórico”. Los “quehaceres folklóricos” no se agotan en los comprendidos en el *Diccionario...*, que en el prólogo es presentado por su editor como una “obra integral” sobre el tema. Creemos que para ello, el *Diccionario...* debería haber incluido a alfareros, tejedores, plateros, herreros, talabarteros, artistas plásticos, criadores, tropilleros, domadores, gastrónomos, chamanes, y un largo etcétera de ocupaciones “folklóricas”. Por otra parte, es notorio que los quehaceres de las personalidades reseñadas en este diccionario no revisten tal carácter, por ser precisamente la anonimidad una de las condiciones fundamentales de lo folklórico. Igualmente, la definición que los autores intentan hacer de los quehaceres de los biografiados da lugar a categorías tan discutibles como “bailarín *criollo*”, “bailarín *nativo*”, “cancionista *nativa*”, “coleccionista *nativo*” (!), “recitador *nativo*” o “conjunto vocal *folklórico*”, sin explicar en qué sentido o con qué propósito utilizan esos términos ni esclarecer, por ejemplo, qué diferencias habría entre un bailarín *nativo* y uno *criollo*. Este diccionario, a diferencia de todas las obras de su tipo, se encuentra subdividido en cuatro apartados: 1) Intérpretes, compositores, autores, bailarines y recitadores; 2) Difusores, 3) Investigadores y 4) Mecenases. Si bien toda elección o selección es imperfecta, no deja de llamar la atención que se haya incluido al músico mendocino Alberto Rodríguez Escudero y al etnomusicólogo Rubén Pérez Bugallo en la

sección “Intérpretes...”, cuando ambos se han destacado en la investigación y recopilación de canciones folklóricas. Asimismo no hemos podido encontrar una buena razón para la inclusión de intérpretes de países como Chile, Paraguay, Perú o Uruguay cuyas trayectorias no incidieron de manera relevante en el medio nacional.

En lo formal, hemos encontrado algunos aspectos que dificultan la lectura. El primero es la diagramación a dos columnas que, junto con el tamaño grande de la tipografía, obligan a recorrer varios renglones para leer cada frase. El segundo es la redacción, que además de utilizar distintos tiempos verbales dentro de una misma reseña, exhibe errores de coordinación de género y número, de acentuación, de puntuación, y en el uso de las mayúsculas. Dimos con frases como las siguientes, halladas en la entrada de Carlos Marín (El Pamperito): “(...) *se destacaba y lucía por la infinidad de mudanzas a los que recurría bailando (...)*”, “(...) *integró el cuerpo de baile de La Querencia, formando pareja con su señora, donde también hacía sus primeras presentaciones Santiago Ayala (...)*”.<sup>1</sup>

En lo referido a los contenidos, resulta evidente que los autores no han realizado una corrección profunda del texto antes de darlo a imprenta. Ya en su portadilla, el libro trae adherido un listado con más de cincuenta “erratas notables encontradas” (sic). Pero hemos tropezado con muchas más, algunas muy evidentes, como los apellidos del tradicionalista Santiago Rocca y del músico Armando Nelli, consignados como “Roca” y “Nelly” respectivamente. Otra muestra de la falta de revisión: escribir de forma distinta el apellido de una misma personalidad en diferentes partes del libro. Por ejemplo, al músico salteño Marcos Tames (pág. 390) se lo denomina “Thames” en las páginas 186 y 494. En la entrada léxica correspondiente al conjunto Los Diableros (páginas 144/145), se da como integrantes del mismo a Roberto Ternavasio y a Roberto Ternán, nombres de familia y artístico respectivamente de un mismo músico, cuya reseña biográfica –incluidos esos nombres– se halla en la página 393. Algo similar ocurre con las entradas de Luci, Elba y Lucero, Elba (páginas 232 y 306 respectivamente); con el agravante de que esta última se encuentra en la letra “P” en la cual, inexplicablemente, también hallamos la entrada de la cantante Isamara. Por otra parte, también nos parece inadecuado el criterio con que se listó alfabéticamente a aquellos conjuntos cuyas denominaciones comienzan con las palabras “dúo”, “trío”, “cuarteto”, etc., ordenándolos por su segundo nombre: Salteño, Dúo; Guayacán, Trío; Tiempo, Quinteto; etc. cuando lo apropiado hubiera sido Dúo Salteño, Trío Guayacán, etc. Los autores no han seguido un patrón o método para ordenar la información que se suministra, por lo cual encontramos que, para definir los “quehaceres” de algunas personalidades, se pueden encontrar mezclados algunos que no guardan relación con lo “folklórico”. Por ejemplo, a Martín Gil (página 187) se lo caracteriza como “*Guitarrista, astrónomo*”.

1. El énfasis es nuestro.

*mo, físico, filósofo, escritor, político y periodista*", y a continuación, treinta y una líneas de las cuales, sobre su actividad "folklórica" (?), apenas rescatamos: "Adquirió celebridad como guitarrista, fue discípulo de Juan Alais y luego de Carlos García Tolsa". En muchos casos, se usa el término "músico", al que luego se le agrega "guitarrista", "pianista", etc. sin detallar las razones para justificar tal redundancia. La manera de disponer los nombres de familia y los nombres artísticos tampoco es uniforme: en algunas entradas se han colocado los de familia en primer término y los artísticos en segundo y en otras, a la inversa. Por lo mismo, en algunos casos se han colocado los apellidos seguidos de los nombres y en otros los nombres seguidos de los apellidos. Por ejemplo, en la página 442 se lee: "Zarba, Guillermo (García Oertly Guillermo)" (sin coma) y a continuación "Zeballos, Chito (Prudencio Alberto Enrique Zeballos)". Otra característica del *Diccionario...* que puede inducir a confusión es el modo en que se han consignado los nombres de familia completos de algunos de los biografiados: v.g. "Sosa, Mercedes" y a renglón siguiente "(Haydé)", cuando el nombre de familia completo de la cantante tucumana es Haydé Mercedes Sosa. También es de lamentar que los autores no hayan considerado agrupar a las distintas generaciones de familias de músicos, autores, compositores o bailarines en una sola entrada léxica; y que tampoco hayan dispuesto un índice onomástico que facilitara la localización de los nombres relevados: el trabajo comentado sólo incluye un índice que remite a las secciones en que está dividida la obra.

En conclusión, creemos que este diccionario puede servir de complemento a la bibliografía disponible, ya que contiene reseñas biográficas de personas y quehaceres no registrados con anterioridad por otros autores. No obstante y considerando que —en lo que hace a la música— muchos de los datos consignados difieren con los de otras obras como el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*,<sup>2</sup> será necesario corroborar la información que ofrece, así como también separar de ella lo mucho de anecdótico que contiene.

EMILIO PORTORRICO\*

2. Madrid: SGAE, 1999-2002, 10 vols. Debemos suponer que esta obra no ha sido consultada por los autores, ya que no la mencionan en la Bibliografía. Sin embargo, hemos comprobado la inclusión de información obtenida de otras obras que tampoco fueron citadas.

\* Coleccionista, difusor e investigador de la música popular argentina de raíz folklórica, es autor y editor del *Diccionario Biográfico de la Música Argentina de Raíz Folklórica* (1ra. ed. 1997, 2da. ed. 2004) y del *Anuario de la Música Argentina de Raíz Folklórica* (2002).

## **CANCIONERO INFANTIL INÉDITO DE CARLOS VEGA: MÉTODO DE LECTO-ESCRITURA MUSICAL (VOL. I) RECONSTRUCCIÓN A PARTIR DEL BOCETO DEL AUTOR Y DE FUENTES BIBLIO-HEMEROGRÁFICAS**

**DIANA FERNÁNDEZ CALVO**

---

### **1. Nacimiento del método y proceso de evaluación en la Argentina**

En 1942, Carlos Vega presenta el primer esbozo de un nuevo método de lecto-escritura musical en el Seminario Guadalupe, de Santa Fe. En sus escritos personales<sup>1</sup> destaca el entusiasmo que generó el método en los alumnos, la reducción del tiempo en la enseñanza y el incentivo que proporcionaba para el estímulo creativo. Esta presentación genera gran entusiasmo en la comunidad educativa musical, ávida de nuevos aportes.

En los años siguientes, Vega continúa trabajando en este método, que en sus apuntes él denomina "Escuela de música", tomando la acepción de la palabra "escuela" en tanto método peculiar de enseñar. A su vez, en sus escritos, afirma que entrega a la docencia una serie de preceptos pedagógicos, "técnicas y principios nuevos producto del empeño personal del autor".

En 1961, la Dirección General de Enseñanza Artística de la Nación, en su Expediente 107699/60, recoge la iniciativa y resuelve plantear:

"Someter a consideración de esta Dirección General de Enseñanza Artística el método para la enseñanza de la lectura y escritura musical de Carlos Vega, significa una acción tendiente a darle sentido a las inquietudes dispersas de quienes trabajan en procura de otros niveles para el ejercicio de la música como docencia. La sola práctica del canto por audición, en la escuela primaria, no puede ser considerada como enseñanza musical y menos aún, como finalidad última del quehacer pedagógico del maestro. Deben intentarse otras realizaciones para alcanzar los auténticos fines de la

1. Notas manuscritas de Carlos Vega. Material Documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

educación estética y, entre ellos el que corresponde a la adquisición de técnicas precisas, tal como la lectura y escritura musical que tiene todavía un valor inexplorado. Es la escuela primaria, precisamente, el lugar en donde el niño debe comenzar el perfeccionamiento de su sensibilidad receptiva y de sus propios medios de expresión, pero en una forma responsable e intencionada. La lectura musical debe ser utilizada en la escuela como síntesis funcional y núcleo de todas las otras actividades que hacen a la educación musical, convirtiéndola en medio vivificador de la experiencia cotidiana, para que el niño alcance la posesión de una técnica interpretativa como coronación del desarrollo de su personalidad estética.”<sup>2</sup>

El expediente firmado por Ernesto Galeano (Inspector Técnico de la Dirección General de Enseñanza Artística), elevado ante Ernesto Rodríguez (Director General de Enseñanza Artística), y fechado el 28 de febrero de 1961, contiene una primera evaluación del método y las siguientes recomendaciones:

“Para hacer efectiva la experimentación del método Carlos Vega de acuerdo a las prescripciones que harán posible su valorización como instrumento de educación y cultura, deben consultarse también las opiniones que correspondan conforme a la competencia y jurisdicción de los distintos organismos que en ella intervengan. Por último, cabe esperar que este trabajo de Carlos Vega sirva de estímulo y de orientación para nuevas investigaciones, realizadas con el fin de eliminar muchas de las imperfecciones existentes en el campo de la didáctica musical, sometiendo a proceso de evaluación, experimentación y control, a todas las innovaciones de carácter metodológico, nacionales o extranjeras, que se pretendan introducir en el futuro.”<sup>3</sup>

El 14 de marzo de 1961, a través del Expediente N° 107699/60, la Dirección General de Enseñanza Secundaria, Normal, Especial y Superior se expide en un informe firmado por Olinda Liaudat (Inspectora secundaria) afirmando:

“Visto que el método para la enseñanza de la lectura y escritura musical del Profesor Carlos Vega, a mi juicio presenta valores que hacen al mejoramiento del quehacer musical en las Escuelas Primarias y Secundarias y considerando que un grupo de profesoras en actividad, que reconozco responsable y capaz, asiste al curso que el mismo profesor Carlos Vega dicta en el INSTITUTO DE MUSICOLOGÍA y al que asisto en carácter de inspectora supervisora, solicito al Sr. Director General la autorización correspondiente, para que ese grupo de profesoras pueda en el presente año lectivo, aplicar en la enseñanza este nuevo método, contemplando la posibilidad que

2. Copia del Expediente citado. Material Documental obrante en el Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA.

3. Ibid 1.



el profesor que dicta la materia en cursos paralelos, desarrolle como experimentación en alguno de ellos, el nuevo método y en los restantes el método tradicional, labor esta hecha bajo mi control y de cuyos resultados daría el informe correspondiente al finalizar el curso lectivo".<sup>4</sup>

El 5 de abril del mismo año, en expediente N° 107699/60, el Director general de enseñanza, Florencio Jaime, autoriza la implementación de esta prueba control solicitando un informe final. Los profesores, establecimientos y cursos afectados para esta prueba fueron los siguientes:

Nélida M de Gaito	Escuela Normal Prof N° 2 Colegio Nac. N° 3	1º y 2º año 2º y 3er año
Nélida Puente Bordegaray	Escuela Normal Lenguas Vivas N° 2	1º y 2º año
Cándida Valentini	Escuela Normal N° 3	4º, 5º y 6º grado Curso aplicación
Elisa Beatriz Saltarello	Escuela Normal N° 1	4º, 5º y 6º grado Curso aplicación
Elena Esther Proietto	Colegio Nacional Ramos Mejía	1º, 2º, 3º y 4º año
Violeta N. Arenas	Colegio Nacional de Morón Escuela Normal "General Belgrano"	1º 6º y 1º y 7º año 1º y 5º año

El 24 de agosto de 1962, la inspectora Olinda Liaudat de Arenas presenta un informe<sup>5</sup> sobre la evaluación que han realizado sobre el método las siguientes profesoras: Violeta Arenas, Elena Proietto, Cándida Valentín, María Encarnación Caparrós, Nélida Puente Bordegaray de Fernández y, como invitada especial (por haber realizado estudios y experimentado con las diversas metodologías de pedagogos argentinos y extranjeros), Adelina Saccaggio.

En el informe se destacan las siguientes opiniones:

4. Copia del Expediente citado. Material Documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

5. Copia del Expediente citado. Material Documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

- “La Srta. Saccaggio, refiriéndose a la lectura, dice que el solfeo del profesor Vega aportó por primera vez *la forma* en la escritura de la música.”
- “El método puede aplicarse desde los comienzos de la educación en la escuela primaria. Tiene su continuidad en la escuela secundaria.”
- “Creen las profesoras que la ventaja sería mayor si se comenzara la enseñanza en la escuela primaria.”
- “Decimos que el niño puede leer y escribir perfectamente la música, con las enseñanzas de este sistema.”
- “Tiene este método una relación directa con la Historia, la Geografía y las Letras. Lleva en sí las vivencias espontáneas del ser humano.”
- “Desarrolla capacidad de creación y posibilidades para *poder fijar* esa creación, es decir, escribirla correctamente.”
- “La profesora se dará cuenta, aplicando este método, que está sacando del alumno una parte que está latente en su espíritu y esa parte tiene su proyección que trasciende, para la época de la escuela y su enseñanza y vivirá en el futuro.”

El 21 de diciembre de 1964, se eleva al Director de Enseñanza Secundaria, Normal Especial y Superior (Dr. Enrique Granados) la aprobación final de la implementación del método<sup>6</sup> y se le solicita a Carlos Vega la organización de cursos que apuntan a la formación de formadores. Vega responde:

“Me ha sido grato conocer los trámites y experiencias a que ha dado lugar la presentación del nuevo método para lectura y escritura de la música y estoy muy satisfecho de los resultados obtenidos y de los honrosos términos en los que se expide el personal superior de esa Dirección General y de la Dirección General de Enseñanza Artística. Mi satisfacción es mayor por la severidad con que se han realizado estas experiencias, eso me place especialmente ahora porque adquiere valor definitivo la unánime afirmación de que todo en el nuevo método es ventajoso y nada es desfavorable [...] Vistos los resultados recibo con agrado la solicitud de cursillos míos a los profesores para un conocimiento del método en gran escala y es superfluo decir que colaboraré en todo lo posible. La idea de esta aplicación intensiva merece la mayor atención y yo me permitiría alentarla encareciendo la intervención de las mejores profesoras elegidas de entre las que yo preparé para la experiencia anterior, a fin de que, a su vez, preparen a las nuevas colegas para la aplicación del método. Creo que hasta lo harán mejor que yo.”<sup>7</sup>

6. Copia del Expediente citado. Material Documental obrante en el Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA

7. Carta de Carlos Vega. Material Documental obrante en el Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA.

Dentro de la carta enviada, Vega propone a las siguientes docentes como posibles formadoras: Adelina Saccaggio (Esc. para Adultos N° 5 CE 9), Encarnación Caparrós de Bakún (Escuela Normal N° 4, Colegio Nacional N° 4 y Escuela 14 del CE 14), Nélide Puente de Bordegaray, Elena Proieto, Victoria Arenas, Elisa Saltarello, Rosa Anapios, Dora Sabione de Fuxon.

## 2. Concepción analítica del método

El 30 de junio de 1961, Carlos Vega presenta, en el Ateneo Ibero-Americano de Buenos Aires, un Curso-conferencia titulado "Introducción a un nuevo método abreviado de teoría y solfeo para las escuelas primarias y secundarias". Dentro del plan del nuevo método hace hincapié en el estudio de la fraseología, la notación y el canto coral sin notación.

En el desarrollo de esta presentación, Vega denuncia que la teoría musical que se enseña en los Conservatorios "enseña música sin música", proponiendo como reforma posible usar las formas tradicionales para el aprendizaje de la música. El fundamento de esta propuesta es que la enseñanza teórica del momento: "es un método indirecto, aburrido, pesado e ineficaz".

La concepción didáctica del método de Vega centra el aprendizaje de la música en el alumno, que él llama "el personaje". A este alumno "no se le impone la música", sino que la misma se hace "consciente" en el momento en que se le ayuda a convertir la percepción en imagen gráfica. Desde esta óptica, la metodología de introducción al lenguaje musical, destaca el soporte de la "representación" como recurso de internalización del material musical.

Este pensamiento de Vega es coincidente con las teorías de Edgar Willems, quien ponía énfasis en "...el concepto de educación musical y no el de instrucción o de enseñanza musical, por entender que la educación musical es, en su naturaleza, esencialmente humana y sirve para despertar y desarrollar las facultades humanas"<sup>8</sup>

Vega nos dice:

"El método "Lectura y escritura de la música" es un método coordinador de vivencias, desarrollador de experiencias preexistentes, animador de elementos que se conservan en la preconciencia del niño (y del adulto) [...] Nuestra enseñanza es una simple traslación, la realización de una extensa metáfora. Y su carácter es *instrumental*, en el sentido de *medio*, de medio indispensable para el conocimiento, la apreciación, el desenvolvimiento de las dotes correlativas, la intervención activa del alumno como creador, como ejecutante, como director del grupo coral. Nuestros ejercicios iniciales

8. Willems, E. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Eudeba. Buenos Aires (1961).

son casi canciones, por lo menos, tienen la rítmica de las canciones. Los otros, más adelantados, son ya canciones francas, aunque sometidas a su objetivo pedagógico. Pero el profesor debe evitar con tenacidad que esta *enseñanza de las altitudes en relación con su grafía* se convierta en un simple aprendizaje de canciones "de oído". Todo esto quiere decir que el método está dedicado a la lectura y la escritura como paso previo para mayores conquistas de orden espiritual. El método es *activo* por excelencia, pero la actividad está dirigida y condicionada por su objeto primero."<sup>9</sup>

Es interesante destacar que, para Carlos Vega, la notación reflejaba una dimensión de aprehensión del discurso que hacía a la música factible de análisis. La grabación (pese a ser utilizada por él en los trabajos de campo) no consistía en un soporte válido analítico en cuanto a preservación del material musical sino que representaba una mera herramienta de transición entre el material musical vivo y su notación final.

Décadas más tarde, se afirmarían que, tanto las partituras como la ejecución (grabada o en vivo) constituyen parciales representaciones de la transmisión del mensaje al oyente, siendo el desafío determinar qué infiere el auditor a partir de la señal física.<sup>10</sup>

Vega afirma: "Se enseña lectura y notación como instrumento para la apreciación y la intervención activa del alumno como creador, ejecutante y director".

Coincidiendo con Vega y desde la concepción filosófica del aprendizaje musical, durante el siglo XX, posteriores investigadores dentro de la línea de Elliot y Langer defenderían un currículo integrado sobre la base del hacer, ligado a la cultura, que contempla la práctica desde el primer momento.

Cuando Eunice Boardman<sup>11</sup> —ya entrado el siglo XXI— se plantea por qué enseñar música o qué enseñar, las respuestas siempre remiten al currículo por tradición, mientras que frente al planteo dónde, cuándo y cómo, las decisiones corresponden al terreno de la instrucción. Son enfoques que no pretenden contemplar *el qué* ni *el cómo* sino que se interpretan como un artefacto construido y adquirido culturalmente, dado que el qué, el cómo y el cuándo lo establece la cultura y los mandatos culturales. Desde esta óptica de formación musical —avalada por el Ministerio en 1960—, Vega introduce un nuevo aspecto a considerar que décadas más tarde va a ser valorizado por Blackien (2001): "hay que destacar el énfasis del sonido humanamente organizado alrededor de experiencias con fuerte significado social".

9. Vega, Carlos. "El método Lectura y escritura de la música". Conferencia del Ateneo Ibero-Americano de Buenos Aires, 30 de junio de 1961. Material documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

10. Lerdhal, F. and Jackendorf, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press. (1983)

11. Boardman, Eunice. "Generating a Theory of Music Instruction". En *Music Educators Journal*, Septiembre 2001.

En apuntes personales de Vega, adjuntos a la conferencia antes citada,<sup>12</sup> podemos leer las siguientes observaciones:

"El niño sabe música como sabe su lenguaje. No va a la escuela a aprenderla sino a escribirla y a leerla [...] aspiremos a enseñar a leer y a escribir la música materna [...] Todo lo que se oye forma en el espíritu un enorme *Capital potencial y subconsciente de formas*". Según Vega: "En las clases, el niño empieza por coordinar, a los fines gráficos, los elementos rítmicos y tonales que atesora por obra de propias experiencias anteriores. Ni aun en esta etapa su intervención es pasiva. El alumno canta los ejercicios *alternando*. [...] unos cantan la mitad, otros la otra mitad, estos un cuarto, algunos sólo una frase y otros tantos la siguiente, como si se leyera una octava por versos. Un profesor hábil puede incluso hacer cantar por separado –en ocasional alarde analítico– cada uno de los pies rítmicos en exacta continuidad, y llegar al juego sin malograr la disciplina. Estas técnicas están destinadas a conducir la atención del alumno hacia la escritura y se emplearán con la mayor mesura para evitar –a la inversa– la formación de lectores obstinados. Apenas cumplida la breve etapa inicial, todos los niños, pueden crear melodías sencillas y tal vez ponerles texto. La actividad se ramifica y multiplica entonces. Se forman pequeños grupos corales cuyos integrantes se asocian por sí mismos y uno de los niños –el que haya demostrado aptitudes– toma, prepara y dirige las obritas de sus discípulos compositores..."<sup>13</sup>

En la última década del siglo XX, Blackien nos dice que la función mayor de la música es envolver a la gente en experiencias compartidas en el marco de su experiencia cultural. Carlos Vega venía reflexionando sobre el tema desde su trabajo de transcripción y análisis del material folklórico argentino.

En 1932, Vega comenta:

"Ocurrió una novedad de importancia mientras pasaba al pentagrama las melodías de mis discos, comprobé que las canciones y las danzas folklóricas estaban sujetas a rigurosas leyes de forma; que nada en el mundo popular está librado al albedrío del creador y que la simetría es un principio psicológico que determina y establece la existencia de estructuras regulares. Publiqué entonces una "primera noticia" en la revista "Crócalos" de Buenos Aires e inicié mi libro "Fraseología", que terminé nueve años después y publicó en seguida la Universidad de Buenos Aires".<sup>14</sup>

12. Ibid 5.

13. Ibid 5

14. Vega, Carlos. Introducción del libro *Notación de la música de Trovadores* (inédito), material documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

Si bien, según Machabey,<sup>15</sup> “la historia de la teoría musical es la historia de las prácticas musicales empíricas recogidas por la tradición para después pasar y cristalizarse en las fórmulas de los teóricos, antes de que sufran los cambios y las transformaciones que la música práctica constantemente impone”, vemos que, a su vez, dichas prácticas no están ajenas a la filosofía de esa sociedad productora del fenómeno artístico. Lo mismo puede decirse de la filosofía educativa implícita en el método.

Ya en el 2001, Boardman reflexiona:

“Si el propósito de la educación es iniciar al joven en los usos de los sistemas simbólicos utilizados en el marco de una cultura, entonces el propósito de la Educación Musical debe ser el de introducir al joven en el sistema simbólico musical de tal modo que pueda utilizar este sistema como ejecutante, creador u oyente y así adquirir la habilidad en el uso de la música como un vehículo para dar voz a la vida interior del sentimiento, para expresar lo inefable”.

En esta cita Boardman toma como eje la revelación del signo (en cuanto símbolo de una estructura), definiendo la educación como la revelación de signos que sirven para crear otros. Dentro de esta concepción se inscribe el objetivo general del método de Carlos Vega quien nos dice en sus apuntes:

“El método es *analítico-global*. Es analítico cada vez que procure la aprehensión, el conocimiento y el uso de los elementos gráficos –emprende la marcha sólo con cinco signos– en cuanto a agentes gráficos, es global en cuanto enseña a percibir y a escribir ideas, es decir, frases enteras. Las ideas son totalidades de pensamiento, utilizan series fijas de elementos y se perciben globalmente”<sup>16</sup>

En este párrafo, Vega adelanta –en cierta forma– el concepto de jerarquías métricas y tonales como organizadoras de la comprensión musical. Décadas más tarde, los investigadores en cognición musical van a sostener que adscribir la configuración métrica y tonal a un sistema internamente consistente es una herramienta fundamental para analizar auditivamente la música tonal.

Dentro de esta línea, Silvia Malbrán sostiene:

“Seleccionar los organismos más salientes que conforman la estructura de una obra es lo que permite comparar entre la música entrante, como nueva información y los esquemas que hemos acuñado en nuestra memoria cultural. Si bien estos prototipos

15. Machabey, *Historia y trayectoria de los teóricos musicales*, Oxford, quinta edición, 1998.

16. *Ibid* 5.

están presentes en los auditores, es necesario dar cuenta de ellos, proceder a su objetivación y análisis para que resulten susceptibles de ser abstraídos como elementos de una relativa permanencia en nuestro sistema tonal y posibles de ser transferidos al lenguaje del siglo XX".<sup>17</sup>

Vega describe:

"El método *es individual y colectivo*. El tratamiento personal de cada niño es inevitable, toda vez que cada uno debe aprender a leer y escribir la música y, sobre todo, a expresarse individualmente como creador de música. Pero el coro es, por excelencia, el instrumento de la educación social mediante la expresión en colaboración, la solidaridad en el logro de los resultados, la responsabilidad individual en el trabajo conjunto."<sup>18</sup>

Años más tarde, Elliott<sup>19</sup> va a proponer un nuevo concepto del desarrollo del currículo musical para la enseñanza y aprendizaje de la música, que servirá a su vez como un catalizador para el pensamiento crítico y la construcción de una filosofía individual. Este currículo propuesto está integrado sobre la base del hacer, absolutamente consustanciado con la práctica musical como disparadora de la reflexión posterior. Este es el ángulo de pensamiento que Vega sostenía en su trabajo.

Si nos preguntamos por qué Vega decide denominar *Método* a la presentación de estas concepciones musicales que acabamos de describir, el texto de su presentación (24-07-1961) ante la Asociación de Docentes de Música<sup>20</sup> permite aclararlo a través de sus propias palabras:

"Ante todo, debo confesar sin protestas de falsa modestia, mi creencia de que este nuevo método es realmente *nuevo* y no uno de los muchos [...] Nuestro método tiene nuevos *fundamentos* y yo voy a dedicar estas disertaciones a explicarlo lo mejor posible."

Es interesante la reflexión que Vega realiza sobre los "nuevos métodos" –muchos de los cuales llegaban a la Argentina destinados a iniciar en la lecto-escritura musical– aparentemente basados en simplificaciones o acercamientos a la representación musical, pero íntimamente insertos en las tradicionales ideas de la teoría musical occidental.

17. Malbrán, Silvia. *El oído de la mente. Teoría Musical y Cognición*. La Plata, Ed FEM, 2004.

18. *Ibid* 5.

19. Elliott, David, *Music Matters, A new philosophy of Music Education*, New York, Oxford University Press, 1995, p.6.

20. Material original. Apuntes personales de Carlos Vega. Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

Sobre la enseñanza de la teoría de la música del momento nos dice Vega:

“La teoría musical enseña sobre la *desforma* nosotros enseñamos las alturas desde las *formas*. La aproximación tradicional trae hastío e ineficacia. Hoy una legión de teóricos procura atenuar con flautas, colores, figuras y canciones el hastío esencial y sobre todo su INEFICACIA”.<sup>21</sup>

Esta reflexión permite entender la concepción profunda del método, que no intentaba envasar los contenidos tradicionales desde un acercamiento simplificado o sustitutivo de la notación tradicional, sino que se replanteaba una revisión del acercamiento a la lecto-escritura desde diferentes vivencias de inmersión musical.

Por eso agrega en sus notas personales:

“ Nuestro método se llama, no Teoría y Solfeo, sino Método de Lectura y notación de la música [...] Los niños saben música, casi todos saben cantar y basta con proponerles una melodía para que sus mecanismos mentales se pongan en movimiento y a poco reproduzcan el modelo y retengan lo aprendido [...] El lenguaje materno en música es el 95% de la música que se oye en el mundo: la música de salón, la que se oye en radio, en cafés, en bailes, en fiestas, en las calles por altoparlantes, en las discotecas en los aparatos automáticos de los bares. Esta es la música ambiental del niño [...] aprovechando esas experiencias es postulado el nuevo método. Niños, adolescentes, hombres, todos conservan las formas en el espíritu. La mejor prueba de su existencia y de su paso espontáneo a la menor incitación son los estribillos callejeros políticos, sociales, guerreros, que *ritman* de pronto los grupos.”

### **3. Algunas reflexiones del autor sobre música y educación anteriores a la publicación del Volumen 2 del método**

En 1938, la preocupación de Carlos Vega sobre “nuevos sistemas musicales” lo hacía mantener correspondencia con distintos especialistas como José Castro, de Perú (discípulo de Julián Carrillo, autor del sistema musical “del sonido 13”). José Castro (investigador que trabajaba con sistemas de relación entre altura y gama de color) revela el sistema de Julián Carrillo en una carta dirigida a Vega.<sup>22</sup>

21. Material original. Apuntes personales de Carlos Vega. Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA.

22. Cartas a Carlos Vega. “La revolución del Sonido 13” Al ilustre historiador argentino Don Carlos Vega. Por José Castro. Cuzco Perú, julio 1938. Material original. Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA.



"En 1925 anoté, por vez primera, el nombre del distinguido profesor mejicano Julián Carrillo. Venía gemelizado (sic) a muy interesantes estudios sobre la posibilidad de establecer un nuevo sistema musical.

A merced de referencias descabaladas (sic) y deficientes, apenas me fue posible exprimir estos dos conceptos: el cromatismo desenvolviéndose a mayor número de unidades y la extraña denominación de ese sistema: "El sonido 13".

Proponíame seguir atentamente el curso de la novedosa teoría y discriminar dificultades en su aplicación al Arte pero no tuve más noticias.

Esto y mi ligereza en prejuizar como irrealizable –sobreentiéndose en terreno musical– la división del semitono y como problema simplemente especulativo a través del prisma acústico, determináronme a rezagar el asunto. [...] Ahora bien, el gran problema planteado por el señor Carrillo –problema que me parecía fantástico– volvió a interesarme ya en posesión de datos más precisos, en substanciosa interview (sic) facilitada por Rafael Eliodoro Valle e inserta en la Revista Universidad de México (octubre de 1936). [...] Veamos ahora qué es el flamante "SONIDO 13". He aquí cómo lo define el señor Carrillo: "Es el que cronológicamente sigue a los 12 que integran la cromática actual en extensión de una octava". Dice además: "Páreceme la nominación más clara y correcta para el problema estético que he planteado ante el mundo, porque en verdad se trata de un nuevo sonido al cual le corresponde lógicamente el número 13". Su explicación ampliatoria –que condensaré en breves líneas– arranca del sistema musical de los chinos, históricamente remontado a más de 2600 años antes de la era cristiana [...]

El profesor Carrillo refiérese también a que mucho después en Roma se descubre el octavo sonido (si bemol) y sucesivamente los otros que completaron la escala de 12 como sigue: sib (8), lab (9), solb (10), mib (11) y reb (12). Y que de esta manera, en el nuevo sistema del maestro mexicano, el sonido correspondiente al primer dieciséisavo de tono debe llevar en orden cronológico el número 13 y así progresivamente. [...] Es decir, parece que el nuevo sistema en ciernes está en marcha, por supuesto con relativa lentitud. Las investigaciones del profesor Carrillo diz (sic) que datan desde el año 1895 y recién, después de sobreponerse a mil dificultades, alcanza a vislumbrar arcos triunfales Multitud de artículos y conferencias sobre su bulladora teoría del "sonido 13", resolviéndola prácticamente en varios instrumentos contruidos por él mismo, gran número de conciertos que ofreciera a los públicos de México, Cuba y Estados Unidos y últimamente audiciones radiadas a Europa, han consagrado en valores de alto prestigio –que constituyen motivo de orgullo no sólo para su patria sino para todo el continente americano– la figura del notable indio azteca. Mas de cuarenta años de labor científica y artística, sólo a fuerza de voluntad, de energía y aun de abnegados sacrificios, para tender los rieles que faciliten el impulso de su gran locomotora que ostenta este audaz cartel: "LA REVOLUCIÓN DEL SONIDO 13". Verdad que todavía transcurrirán muchos años más –tal vez cien, tal vez mil– antes de culminar, si culmina, las alturas del dominio mundial. Porque la meta se halla aún a enorme distancia. ¿La salvará el atrevido innovador o sus discípulos? "That is the question". José Castro, Cuzco, Perú, Julio, 1938"

Es durante este mismo año (1938) que Vega comienza a reflexionar sobre problemáticas relacionadas con la enseñanza musical en los distintos niveles. A este año pertenece su escrito: "La enseñanza de la música criolla en las escuelas argentinas",<sup>23</sup> el cual permite un eficaz acercamiento a la concepción que el autor tenía de la estructura musical, la pertenencia de la misma al cancionero popular y la función de la enseñanza dentro del proceso descripto.

Decía Vega en este texto:

"La enseñanza de la música en las escuelas es pedagógicamente indiscutible. Ahora, la idea de que esa música sea la propia del país —en todo caso sin excluir la universal— no añade sino limita las proyecciones estéticas de la enseñanza, pero entraña sutilísimas posibilidades extraestéticas de gran importancia para la formación de la conciencia nacional. Es por eso que en los últimos lustros. Nuestros gobernantes han incidido en el propósito de enseñar la vieja música popular argentina en las escuelas de Capital Federal. Entendamos bien; se trata de "enseñar" la música popular argentina a niños argentinos que, por lo visto no la conocen ¿no hay en ello un contrasentido? O la música no es popular o los niños no son argentinos. La música popular no se le enseña al pueblo, porque el pueblo es, precisamente, maestro de maestros."

"Puede enseñársele, sin contradicción, tal o cual página "de su música", tal composición particular, pero no "la música suya". Como entidad caracterizada. La idea, librada antes a la iniciativa de algunos profesores, se formaliza y reglamenta ahora. Han intervenido buenos pedagogos y técnicos pero esta enseñanza, impuesta por decreto, ha tropezado con un primer escollo: los profesores de música, salvo esta o aquella excepción, no sienten ni conocen la música popular argentina. ¿No se advierte un nuevo contrasentido? O la música no es popular o los maestros no son argentinos."

"La cuestión de enseñar al pueblo su música es paradójica. Merece algunas reflexiones. Dentro de los límites territoriales de nuestro país coexisten dos grandes núcleos de población que responden a estímulos emocionales de distinto carácter y origen. Uno está integrado por la gente de la vieja Argentina, genealógicamente hispánica, y en las provincias del norte y del oeste se encuentran las principales masas de sus individuos. Otro se compone de los descendientes inmediatos de inmigrantes europeos y domina en las zonas del este y el lejano sur. Cada núcleo siente de acuerdo a sus preferencias determinadas por el ambiente cultural en que vive. "Cultural" en sentido lato. Aquellos tienen hoy por suyas, las antiguas danzas picarescas y las canciones que llamamos "criollas", estos cultivan las de reciente importación europea, alguna acriollada entre ellas."

"El estrato o núcleo moderno ha tomado ya casi todo el litoral, está conquistando el centro y coloca sus fuertes avanzadas en las ciudades mismas del núcleo antiguo

23. Material Documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

(Santiago, Tucumán, Salta, Jujuy). El exterminio de la vieja Argentina (de su hacer, de su pensar, de su sentir) es un hecho demasiado conocido. Lo han auspiciado los gobiernos desde Sarmiento, con Rivadavia en los albores. Pero a los estadistas modernos les importa mucho salvar algo de lo que se va: la música. No advierten, en general, que por simple cuestión de coherencia, la eliminación de la música es consecuencia automática de la eliminación premeditada y estimulada de todo el bloque de disponibilidades mentales y materiales de la Argentina tradicional. Confían, con razón, en los recursos de la inteligencia para la conducción y encauzamiento de las preferencias colectivas, pero la ausencia de un claro planteo del problema no les ha permitido entrever los lineamientos de las soluciones posibles. Un pueblo es la suma de individuales "conciencias de pueblo". La falta de conciencia de pueblo hace de la colectividad un montón de personas que viven en determinado territorio y nada más. Los individuos de un pueblo necesitan sentirse distintos de los individuos de otros pueblos, pero distintos todos al mismo tiempo y por las mismas razones sentimentales. La música es el más eficaz de los estimulantes sentimentales. La música de un pueblo es el estimulante particular de un sentimiento local que crea por audición desde la cuna."

"Música nativa es la música de la infancia y de la adolescencia, la música de toda la vida. A su conjuro, torna y se mueve oscuramente en el alma –ligado al ambiente y al escenario natural– todo el pasado afectivo. La música, elemento de orden cultural, no nace del suelo propio, simplemente evoca y representa el solar por asociaciones antiguas. La nacionalidad tiene en ella su más profundo símbolo, porque obra en los planos del sentimiento. Nada comparable a la unidad de la fuente emocional para dar a los hombres conciencia de su participación en una entidad superior y abstracta llamada Pueblo. Por ese camino se han orientado los gobernantes más intuitivos que reflexivos. Los himnos nacionales son consecuencia de tal orientación."

"El carácter de un cancionero popular resulta del empleo de un limitado número de fórmulas rítmicas, melódicas y armónicas. Ya hemos dicho que tenemos varios cancioneros en la Argentina, pero que sólo uno de ellos, el peruano colonial, reúne las condiciones necesarias para el caso. Si un cancionero emplea determinado número de fórmulas para todas sus canciones, es claro que las fórmulas se están repitiendo. Hecho de observación diaria. Hay que destacarlo por su importancia. Las fórmulas son como las palabras de un idioma, se repiten siempre, pero la particular manera de ordenarlas produce diversos pensamientos. Cada canción es una y única, sin embargo, conserva cierto parentesco, cierto "aire de familia" con las demás de su cancionero porque está construida con idénticas fórmulas. El milagro de la "variedad en la unidad" se produce en los cancioneros populares."

"El ejemplo del Himno Nacional es ilustrativo. Se trata de una música de filiación universal (hace cien años). Carecía de carácter vernáculo. Es decir, que tuvo que crearse en el alma del pueblo una resonancia que no tenía al principio. Se impuso por decreto, se enseña hoy por vigencia del mismo decreto. ¿No es verdad que sentimos entrañablemente la música del Himno? Como que está tendido a lo largo de nuestras vivencias desde la infancia. ¿Cuál sería la eficacia del mismo Himno repetido a to-

da hora? Ninguna, por simple reacción reflexiva de la psiquis contra el estímulo; por desgaste del estímulo, por saturación, por cansancio. Pues bien, un cancionero popular puede darse en mil, dos mil, cinco mil, expresiones que a pesar de ser distintas coinciden en promover todas las asociaciones creadas en el espíritu por los demás. Y es que la canción se dirige a dos sectores del alma, como totalidad particular y distinta se define en el acto consciente de la aprehensión, mejor. De la comprensión; descompuesta en las fórmulas comunes a todo el cancionero, obra de la subconciencia.”

“Hace doce años escribí en la Revista “Nosotros” (N° 210) “...nadie sabe lo que puede representar para el adolescente del porvenir, un puñado de hermosas canciones desgranadas en el patio de los niños”. Es necesario pues que se oficialice y formalice el cultivo de la música nativa. Pero no hay “una música nativa popular” sino “varias músicas” de distinta naturaleza. Si la música criolla antigua, familiar al niño provinciano, es extraña al niño porteño ¿cual es la música del niño porteño? ¿Es verdad que los niños del litoral no tienen música? Sería caso único en el mundo el de un pueblo sin música. El niño de Buenos Aires carece de música folklórica, tradicional —entendiendo por tal la que pertenece al patrimonio sostenido por el cultivo de varias generaciones. La ciudad del puerto no compartió jamás el ambiente del interior, aunque no haya marchado en total divorcio, pero a partir de la época en que avanza la ola de inmigrantes europeos, aquella débil conexión queda totalmente destruida. La música del niño porteño es el tango, además el tango penetra rápidamente en las provincias. Ya podemos decir con absoluta verdad, que la música popular argentina de todas las ciudades del interior es el tango ¿entonces?...”

En marzo de 1962, Carlos Vega mantiene un intercambio epistolar con Hermann Kock (Chile), a través de la *Revista Musical Chilena*, a fin de conocer el resultado de la implementación del método Tonic- Sol-Fa (desarrollado por Kock) aplicado en las Escuelas públicas chilenas. El 27 de marzo de ese año Kock le informa:

“Con todo gusto he accedido a su pedido y con este mismo correo le he enviado in ejemplar de mi Método. Desgraciadamente es uno de los últimos ejemplares de la segunda edición, impresa defectuosamente y, por lo tanto, algo difícil de leer, sin embargo espero que usted pueda conocer de tal manera siquiera superficialmente a este singular cuan eficaz método, Desde la publicación de este método, hemos seguido trabajando intensivamente en diversas escuelas públicas y privadas. El resultado de su aplicación es siempre sorprendente. Sin embargo no se me oculta el hecho de que no es posible “explicar” tal método mediante palabras y “métodos”. Para conocerlo en su verdadero alcance es indispensable “verlo”. En los diversos cursos que he dictado a través de 5 o 6 años en las Escuelas de Temporada de la universidad de Concepción, he tenido a menudo alumnos-profesores del exterior y, también de Argentina. Lamentablemente no recuerdo sus nombres, Pero si usted desea conocerlo de cerca y si hay alguna posibilidad de organizar un cursillo concentrado para

profesores, creo que podría ir a esa en las vacaciones de invierno. Necesitaría para las clases demostrativas, un curso de niños o niñas de Escuela Primaria."<sup>24</sup>

Este acercamiento a las nuevas metodologías lo lleva también a publicar sus opiniones sobre los métodos en la educación musical. En la sección "La Fonografía y el arte musical Sección Educación"<sup>25</sup> podemos leer los siguientes comentarios sobre el método Dalcroze:

"Opina don Carlos Vega. El autor de "Campo", don Carlos Vega, espíritu amplio, sutil y comprensivo; poeta, músico y crítico, expresa su opinión acerca de la educación estética del niño, como sigue: 1º la utilización de la música como base estética es muy antigua. Queda dicho que su antigüedad encarece su excelencia. Como contribución a la educación rítmica, y a la disciplina del sentido rítmico muscular y psíquico, es una concepción muy reciente, un descubrimiento contemporáneo de gran importancia adoptado en los países directores de nuestra civilización y encarecido por todos los grandes pedagogos y críticos modernos. 2º la necesidad de adoptar la música en la educación del niño es una cuestión urgente en que deben colaborar todos los esfuerzos. 3º Soy partidario incondicional de la excelencia de las concepciones de Dalcroze. Por otra parte, mi opinión personal no puede gravitar hoy en uno u otro sentido, pues la adopción de la gimnasia rítmica es un hecho felizmente consumado en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, Suiza y con fecha reciente, en Estados Unidos y otras naciones. En la Argentina, si bien no se ha impuesto aún, cuenta con muchos partidarios y se la practica parcialmente por falta de colaboración del ambiente. En Buenos Aires se edita una revista titulada "El Lenguaje Musical" exclusivamente dedicada a la difusión de las nuevas teorías pedagógicas de Dalcroze. Su director, D. Lorenzo Spena, es un fervoroso partidario de la gimnasia rítmica aplicada a la enseñanza de la música y practica sus principios en su propio conservatorio y en numerosos establecimientos particulares adscriptos a su tendencia. Es indispensable hacer los mayores esfuerzos por que nuestro gobierno adopte el nuevo sistema de enseñanza. 4º De ningún modo puede desdeñarse el concurso de colaboradores mecánicos, en función educativa, tales como el disco fonográfico y el cinematógrafo."

#### 4. El plan de publicación

La edición del Volumen 2 del método sale en 1965. En el plan original de publicación Vega establece 3 libros. El objetivo: la educación musical a través del desa-

24. Material personal de Carlos Vega. Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA.

25. Recorte periodístico sin referencia de publicación ni fecha. Hemeroteca. Material personal de Carlos Vega. Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA.

rollo y del perfeccionamiento de las aptitudes congénitas del alumno. Desde esta óptica fija entre los 9 y los 11 años el proceso de iniciación a la notación en lo que él llama "objetivación de las invisibles fórmulas sonoras", medio indispensable para la interpretación instrumental, la creación y la dirección.

Esta división de Vega es coincidente con lo que enunciaba Edgard Willems en su libro *Bases psicológicas de la Educación Musical*.<sup>26</sup> Willems afirma en ese escrito que entre los 6 y los 8 años se debe amplificar lo trabajado en la etapa anterior, a través de la exploración del movimiento corporal natural y la práctica auditiva con la ayuda de diversos instrumentos sonoros y de entonación. Dispone entonces para la etapa de 9 a 11 años "el solfeo propiamente dicho, que viene después de un adiestramiento cerebral activo, basado en el instinto rítmico y el oído". Dado que Willems<sup>27</sup> visitó la Argentina durante la década 1960-70 y sus libros fueron traducidos y publicados aquí, es probable que Carlos Vega conociera su trabajo (pese a no existir registro documental escrito que lo demuestre) y que él mismo hubiera influido en su consideración de las edades adecuadas para la formación musical. Por otra parte, tal como hemos descripto más arriba, Carlos Vega venía preocupándose desde la década del treinta por los resultados de la aplicación de los distintos métodos educativos.

Dentro del plan expuesto, Vega dedica su primer volumen a la educación empírica —que enuncia en el prólogo— aclarando que el volumen contempla "cuarenta canciones originales" de su autoría en música y letra. Estas canciones están concebidas dentro de un ámbito melódico interválico que oscila entre la quinta y la sexta, utilizando los modos mayor y menor y fórmulas rítmicas usuales. Sugiere en este prólogo que al enseñarlas se trabaje con movimientos *analógicos diastemáticos*, a fin de facilitar una relación entre ideas sonoras y elementos gráficos sin pretender acceso alguno a la notación occidental.

Aquí cabe señalar la interesante coincidencia de pensamiento de Carlos Vega con Edgard Willems con respecto a la visión de la grafía analógica diastemática como paso introductorio a la notación tradicional. En su libro *Educación Musical. Guía didáctica para el maestro*,<sup>28</sup> Willems realiza una breve reseña histórica sobre la escritura musical en donde habla de los signos inspirados en la quironomía. Esta aproximación del signo en la historia, fundamenta su graficación del ascenso y descenso de altura, a través de la flauta de embolo acompañada por la voz, en donde el alumno mueve la mano y grafica el movimiento sonoro utilizando grafías analógicas. Vega y Willems coinciden<sup>29</sup> también en la utilización de la significación (corto

26. Ibid 4.

27. Willems, E. *La preparación musical de los más pequeños*. Eudeba. Buenos Aires, 1964.

28. Willems, E *Guía didáctica para el maestro*, Buenos Aires, Ed. Ricordi., 1966.

29. Nota: La publicación en castellano del libro de Willems en la Argentina es posterior a la publicación del Método de Carlos Vega.

largo corto) para introducir a las problemáticas rítmicas. Según Willems, "Estos gráficos permiten pasar insensiblemente a la escritura musical".<sup>30</sup>

Otra reflexión importante de Vega en su método es la que refiere al acceso a las "músicas del mundo" en función de una formación auditiva estéticamente más amplia. Recién en abril del 2002, el International Music Council (Consejo Internacional de la Música) en el documento de trabajo llamado "Muchas Músicas: un programa de acción del IMC que promueve la diversidad musical" afirma:

"La diversidad musical se refiere al universo de la música y a su rico cuerpo de conocimiento musical que debe ser alimentado como un recurso para la creatividad, la comprensión intercultural, la paz y el desarrollo humano. El IMC está preocupado por el futuro de la diversidad musical y cultural del mundo. Por lo tanto, la organización se ha propuesto apoyar los esfuerzos para incrementar la toma de conciencia, la valoración y la protección de la diversidad musical, ofreciendo su experiencia en el trabajo sobre los dilemas de la diversidad musical a través de la investigación y la consultoría. [...] A veces se dice que la música es un *lenguaje universal*. Argumentamos que esta perspectiva puede obstaculizar la diversidad. Creemos que nos conduce más lejos si consideramos la música un *fenómeno universal*, un vehículo para la expresión y la comunicación utilizado por todos los pueblos del mundo tanto en el pasado como en el presente. Pero, por la misma razón que las comunidades han desarrollado diferentes lenguajes verbales a través de los cuales han podido y pueden comunicar aquello que es relevante e importante para ellas, también han desarrollado lenguajes musicales que llenan sus necesidades particulares de expresión y comunicación. En consecuencia, existe una multitud de lenguajes musicales –una *multitud de músicas*– en el mundo".

Vemos que Carlos Vega, anticipándose en casi cuarenta años a este documento, utilizando su experiencia como investigador musicológico, comprende con claridad la importancia que tiene, para la educación musical, la inmersión en la diversidad de lenguajes. El método contemplaba la publicación de tres volúmenes (en algunos apuntes personales considera la posibilidad de extenderlo a cuatro) que incluían –además de los dos descriptos– los siguientes aspectos: la música indígena, la antigua música africana, la historia colonial, la histórica nacional, los compositores, la ópera, los conciertos, el ballet, los bailes de salón y de carácter en el teatro, las danzas y la música folklórica argentina, los instrumentos musicales aborígenes y criollos.

Vega fallece en 1966. En sus cartas y anotaciones personales deja consignada una aproximación al contenido de este primer libro.<sup>31</sup>

30. Willems, E, *L'Oreille musicale*. Tomo I, Genève Suiza, Ed. Promusica, 1965.

31. Material personal de Carlos Vega. Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA.

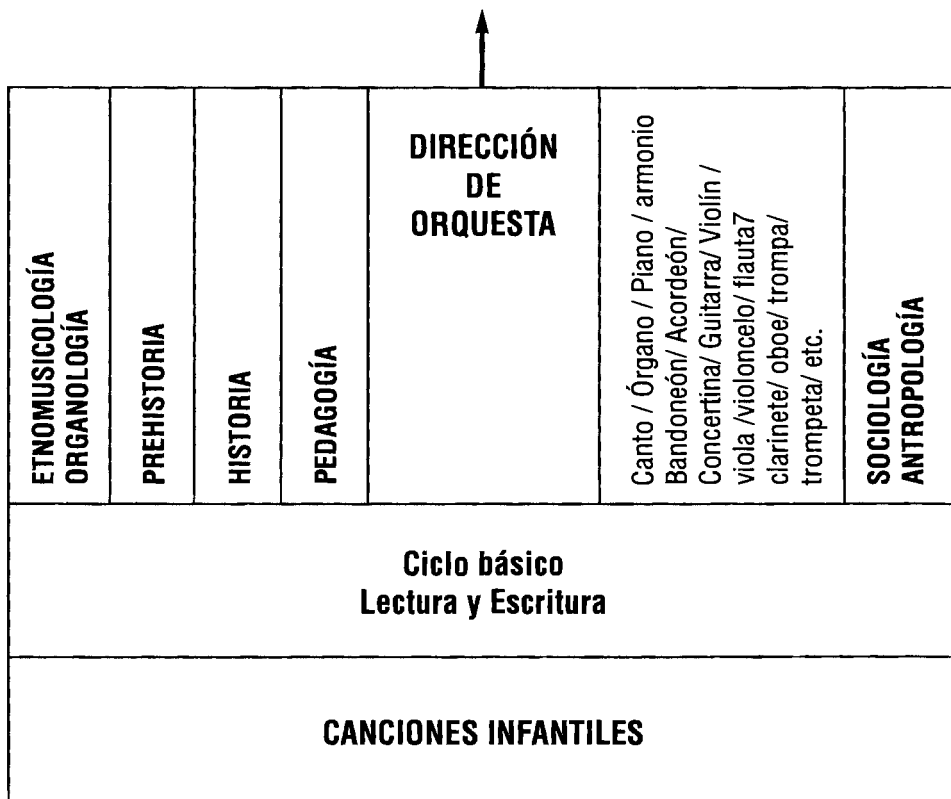
Tal como hemos descrito anteriormente, el volumen estaba destinado a la educación "sin notación" aún cuando, desde la concepción del autor, esta etapa preparatoria no era indispensable.

Esta afirmación de Vega, en un apunte personal de boceto manuscrito, explica el porqué de la aparición del Volumen 2, privilegiado en la edición dentro de la Colección: "Se puede emplear en forma independiente y se pueden estudiar los que siguen o el anterior sin comenzar por éste".

La etapa de formación encarada en el Volumen I recibe el nombre de "educación básica" que, según Vega, es común a todas las actividades musicales superiores y se funda en la voz.

Dentro de este plan, el siguiente paso es la adquisición de elementos básicos de notación comunes a la formación general de todo individuo desde la óptica de la experimentación de un lenguaje sin la pretensión de enseñar música profesionalmente.

En un dibujo manuscrito del método, Vega realiza el siguiente gráfico para aclarar su concepción de formación básica y superior. Dice al respecto: "nos dará buena idea de la posición del Ciclo básico en el conjunto de las especialidades"





Según el autor: "al finalizar esta Serie de la "Escuela de Música" tanto los escolares como los estudiantes libres, habrán adquirido cierta cultura musical y sólidos conocimientos técnicos básicos de la música".

En el esbozo del primer volumen –como ya se ha visto, base del sistema– se fundamenta el abordaje de las canciones propuestas.

Dentro de los apuntes manuscritos de Vega, las cuarenta canciones compuestas están ordenadas de la siguiente manera:

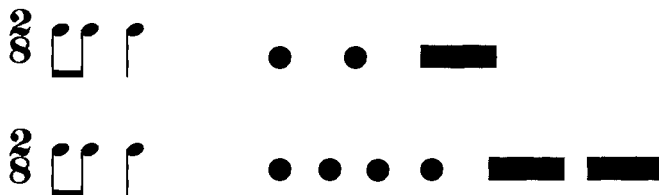
1- Un jazmín (2/8) Andante	11-Pobre mi muñeca (4/8) Andante	21-Arroyito claro (4/8, 2/8) Andante	31-Lucero del cielo (6/8) Moderato
2- Una gata (2/8)	12-Pastores de Jerusalén (6/8) Moderato	22-El pescador (3/8) (4/8) Moderato - Percusión al final	32-Dame la mano (3/8, 6/8) Moderato
3- Siento un ruidito (4/8) - Moderato	13-El caballo con un gallo (2/8) Allegro	23-Cielo gris oscuro (6/8) - Moderato	33-Lan, larán, lan (6/8 3/8) Allegro- por grupos - percusión
4- Unos angelitos (4/8) Moderato	14-Cochecito, caballitos (4/8) Moderato	24-Quiero enseñar (3/8, 6/8) Moderato	34-Luego me voy del valle (Vidala 6/8, 3/8) Moderato – Percusión
5- Tengo en el campo (3/8) Moderato	15-Ya la Navidad se acerca (6/8 binario) Moderato	25-Mamita me trajo una rosa (6/8,3/8) Moderato	35-Cuántos años tienes, abuelita (4/8, 2/8) andante – por grupos
6- Dos palomitas (3/8) Moderato	16-Mamá, traeme una estrella (6/8) Andante	26-Una quinta (2/8) Moderato	36-Ay Ratón Pérez (3/8, 6/8) Moderato
7- Ya la tarde cae (6/8) Moderato	17-Mis ovejitas (4/8) Andante – bocca chiusa- percusión	27-Palomita, palomita (2/8) Allegro	37-Chola, cuando te fuiste (Yaraví -6/8) Andante- por grupos
8- Las abejas llegan (6/8) Moderato	18-Una paloma (2/8) Allegro	28-Marchen, marchen (4/8) Allegro- bocca chiusa – en grupos	38-Ya las ovejas se van (Baguala 8/8, 4/8) Andante – por grupos
9- Voy por la sierra (Baguala 3/8) Andante	19-Tengo una vieja guitarra (4/8) Moderato	29-Luna clara (2/8, 4/8) Andante	39-Vacas, ovejas, cabritas (Baguala, (8/8, 4/8) Moderato – por grupos- con acompañamiento de caja
10-El lorito del vecino (2/8) Allegro	20-Vidalitay (Huaino, 2/8, 4/8) (4/8) Moderato	30-Un, dos, tres (3/8) Moderato – percusión al final (ejercicio para la individualización de sonidos)	40-Blanco maíz (Huaino, 2/8, 4/8) Allegro – por grupos.

Vega sugiere en estos escritos que las indicaciones de velocidades pueden interpretarse dentro del siguiente marco: Andante (120, corcheas 144), Moderato (144, corcheas 156), Allegro (156, corcheas 184), aclarando que no existen tiempos “naturales” sino “ambientales” (sociales) o circunstanciales. Entendiendo que: “las pequeñas formas rítmicas, cuando se asocian al sonido, cobran sentido y se convierten en *pensamientos musicales*”, decide comenzar el trabajo perceptivo desde los llamados elementos primos.

Al respecto amplía en un apunte manuscrito:<sup>32</sup>

“Son ocho primarios y sus combinaciones. Todos han sido estudiados en nuestra obra “Fraseología”, en este volumen vamos reproducir solamente los que nos interesan. Pero antes tenemos que dedicar un párrafo a la entidad básica del orden rítmico: el pie. El pie –simple asociación de dos o de tres unidades.– está presente en todas las páginas musicales escritas. Viene de antaño por tradición oral. Su identificación y utilización nos han resultado extraordinariamente fecundas para la comprensión de las ideas y para la clarificación de la escritura, en la realización del análisis. Hay dos formas de “pie”. Si se agrupan en dos unidades el pie es binario y si se agrupan en tres el pie es ternario. El pie se representa por dos o tres unidades “normales”, pero todas las variantes internas de sus valores son también “pies” con igual título [...] Hemos tomado una de esas fórmulas, la más sencilla, para ponerla sobre todas y asignarle la representación del pie. La fórmula de dos unidades (corcheas) sin alteración significa el pie binario y sintetiza todas las otras fórmulas o variantes. La fórmula de tres unidades (corcheas) limpias representa que en nuestros ejemplo entraña todas las otras fórmulas.”

También sugiere que las fórmulas Rítmicas de 2/8 (Aserrín) y 4/8 (Arrorró) puedan ser representadas analógicamente con puntos para las corcheas, y rayas para las líneas (coincidencia descripta con el método de Willems), en función de cumplir un estímulo visual para la creación de pequeñas composiciones:



32. Material personal de Carlos Vega. Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA.

Todas las fórmulas rítmicas utilizadas son de pie binario o ternario, incluyendo valores irregulares (dosillos, tresillos), sustitución de valores por silencios y ligaduras de prolongación. La fórmula de dos unidades (corcheas) significa el pie binario que sintetiza las otras fórmulas y preside el grupo. La fórmula de tres corcheas representa el pie ternario y entraña en sí misma a todas las otras fórmulas de este pie.

Este criterio de agrupación rítmica es el generador de las canciones de este primer volumen.

"Estas pequeñas "formas rítmicas" (que son las mismas de las melodías) son aquellas que hallamos primero en las canciones folklóricas y después en todas partes. Son el producto de una antigua técnica de simetría que divide la idea musical en dos partes: una parte es –brevemente– la del movimiento, la otra la del reposo."

La combinación de estos pies rítmicos originarios determina la idea o frase, constituyendo la figura de la negra el reposo y la de la corchea el movimiento.

Vega denomina "frases perfectas" a aquellas constituidas por "movimiento y reposo" con igual suma de valores e "imperfectas" aquellas en las que el movimiento y el reposo son desiguales (uno el doble que el otro).



*Ejemplo de Frase imperfecta*

Por eso utiliza las cifras 2/8 y 4/8 unidas, dado que esta indicación "...le dice al lector que en el curso de los pentagramas encontrará compases de 2/8 y de 4/8. De igual manera cuando aparecen en el orden inverso." También explica de esta manera cualquier yuxtaposición de cifras futuras, como por ejemplo 3/8 mas 6/8. Para ampliación remite a la consulta de su *Fraseología*.

En este volumen advierte que la enseñanza funcional de los intervalos, las duraciones y las formas a través del cancionero "en la melodía", no deben convertirse en un simple aprendizaje auditivo de nuevos cantos.

"Para llegar a la lectura global, nos interesa, primero, la enseñanza de los elementos que se enlazan y funden en las melodías siempre en relación con su escritura. Es previo que el alumno reconozca en la idea escrita la grafía de cada intervalo, su distancia y su entonación, así como la duración de las figuras en su pie y su frase. El enfoque analítico de la idea musical debe conducirnos a la lectura sintética. Por lo demás el alumno no debe creer que esta música simétrica es la única. Aunque en el mundo de la música predomina la melodía simétrica, los ambientes superiores producen generalmente el discurso no simétrico."

Las reflexiones de Vega sobre las condiciones que debía tener un cancionero para poder ser enseñado datan de 1938. Al respecto escribía en apuntes manuscritos:

“En primer término debe haber sido compilado. Bien, hay numerosas compilaciones. Hemos llegado al fondo de esta cuestión. La casi totalidad de las piezas recogidas no sirven porque:

1. No son versiones fieles y están mal escritas. Por eso el maestro de música, a pesar de su técnica no puede comprenderlas y ejecutarlas correctamente.
2. Pertenecen a “otras escuelas” populares y entonces da lo mismo que enseñar “la bandera azul y blanca”
3. Están pésimamente armonizadas. Los maestros se resisten y con razón a difundir esas rudimentarias y grotescas componendas.
4. Los autores de las más nutridas colecciones están animados por una “inspiración” de carácter comercial
5. Las autoridades han querido sustituir el verdadero canto popular con extraños engendros llamados “estilizaciones” con las que se pretende “ennoblecere” el canto popular.
6. Los músicos cultos han formado su espíritu desde la infancia en la audición del repertorio didáctico europeo (Heller, Hensen, Cramer, Clementi, etc.)”

## 5. Las canciones del Volumen 1 (inédito)<sup>33</sup>

### Nº 1 Un Jazmín

Carlos Vega

Andante

Un jazmín Del jardín Un clavel Del vergel  
Y una rosa Del rosal para el día De mañana  
una nuez Del nogal Una pera Del peral  
Y unas uvas Del parral para el día De papá

33. Se agradece la colaboración de los alumnos de la cátedra Computación Aplicada I (Comisiones A, B, C, 2006) por la pauta en “Finale” de las Fichas manuscritas de Carlos Vega.

## Nº 2 UNA GATA

Carlos Vega

Moderato FIN

1U na ga ta Se co mió un sal món Yu na pa ta Se co mió un li món

2Ga ta. ga ta Yo quie ro pla ta Ga ta. ga ta Yo quie ro ron  
4Ga ta. ga ta Yo quic ro pla ta Ga ta. ga ta Yo quic ro ron

3U na ra ta Se co mió un te rrón Yu na Pa ta se co mió un me lón.

Percusión

## Nº 3 SIENTO UN RUIDITO

Carlos Vega

Moderato

1Sien - toun rui di to en la ca lle ja. Son los pa ja ri tos

Vue la que te vuc lan Vue la que te vuc lan.

2Sien - toun rui di to Jun toa la ca sa. Son mis dos ga ti tos  
3Sien - toun rui di to To das las no ches Son mis dos pe rri tos

Sal ta que te sal tan Sal tan que te sal tan.  
Co rre que te co rren Co rre que te co rren

## Nº 4 UNOS ANGELITOS

Carlos Vega

Moderato

U nos an ge li tos Ba jan de las nu bes  
Ne gros los o ji tos Las mi ra das dul ces Ba jan de las nu bes.  
Vie nen a tra er nos Flo res y per fu mes  
pa ra que so ñe mos Mu chas co sas dul ces Ba jan de las nu bes

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Unos Angelitos'. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo marking 'Moderato'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is simple and repetitive, with a consistent interval of a half note between adjacent notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: 'U nos an ge li tos Ba jan de las nu bes', 'Ne gros los o ji tos Las mi ra das dul ces Ba jan de las nu bes.', 'Vie nen a tra er nos Flo res y per fu mes', and 'pa ra que so ñe mos Mu chas co sas dul ces Ba jan de las nu bes'.

## Nº 5 TENGO EN EL CAMPO

Carlos Vega

Moderato

1Ten go en el cam po Cua tro pe rri tos Dos son blan cos  
2Ten go en mi ca sa Cua tro ga ti tos Dos son gri ses  
Dos ne gri tos Sal tan y co rren sin pa rar  
Dos bar ci nos\*  
Jue gan y bai lan Sin ce sar. 3Cua tro pe rri tos  
Cua tro ga ti tos To dos a le gres Van a ju gar  
\*Pelo blanco y pardo, a veces rojizo

Detailed description: This block contains the musical score for the song 'Tengo en el Campo'. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo marking 'Moderato'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody is simple and repetitive, with a consistent interval of a half note between adjacent notes. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The lyrics are: '1Ten go en el cam po Cua tro pe rri tos Dos son blan cos', '2Ten go en mi ca sa Cua tro ga ti tos Dos son gri ses', 'Dos ne gri tos Sal tan y co rren sin pa rar', 'Dos bar ci nos\*', 'Jue gan y bai lan Sin ce sar. 3Cua tro pe rri tos', and 'Cua tro ga ti tos To dos a le gres Van a ju gar'. A footnote at the bottom of the page reads '\*Pelo blanco y pardo, a veces rojizo'.

## Nº 6 DOS PALOMITAS

Carlos Vega

Moderato

Dos pa-lo - mi - tas Co-men-mi - gui - tas Co-men mi - gui-tas En el pa lo mar

Dos pa ja ri tos Co men bi chi tos Co men bi chi tos en el o li var Ay

pa lo mi tas ven gan al ri o ay pa ja ri tos Ven gan al mar

Fin

DC

Detailed description: The musical score for 'Dos Palomitas' is written in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The melody is simple and repetitive, with lyrics 'Dos pa-lo - mi - tas Co-men-mi - gui - tas Co-men mi - gui-tas En el pa lo mar'. The second staff continues the melody with lyrics 'Dos pa ja ri tos Co men bi chi tos Co men bi chi tos en el o li var Ay'. The third staff concludes the piece with lyrics 'pa lo mi tas ven gan al ri o ay pa ja ri tos Ven gan al mar' and a double bar line with 'Fin' above it. A 'DC' (Da Capo) instruction is placed at the end of the third staff.

## Nº 7 YA LA TARDE CAE

Carlos Vega

1Ya - la tar de ca e ya se po ne el sol  
3Ya se a cer ca el di a Se le van ta el sol

ya se pin ta el cic lo De sua ve co lor  
ya se llc na to do De luz y co lor

2Ya la no che ca e Nc gro el cic lo es tá

Y to dos los pá ja ros Se van a so ñar

FIN

DC

Detailed description: The musical score for 'Ya la Tarde Cae' is written in 3/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The melody is simple and repetitive, with lyrics '1Ya - la tar de ca e ya se po ne el sol' and '3Ya se a cer ca el di a Se le van ta el sol'. The second staff continues the melody with lyrics 'ya se pin ta el cic lo De sua ve co lor' and 'ya se llc na to do De luz y co lor'. The third staff concludes the piece with lyrics '2Ya la no che ca e Nc gro el cic lo es tá'. The fourth staff continues the melody with lyrics 'Y to dos los pá ja ros Se van a so ñar' and a double bar line with 'FIN' above it. A 'DC' (Da Capo) instruction is placed at the end of the fourth staff.

## Nº 8 LAS ABEJAS LLEGAN

Carlos Vega

1. Las a - be - jas lle - gan A los ro - se - da - les  
2. Las pa - lo - mas lle - gan. Bus - can los te - rro - nes  
y se van lle - van do Dul - ce miel a sus pa - na - les  
Y se van lle - van do Ri - co pan a sus pi - cho - nes.  
3. Vue - la vo - lan do Bus - can las flo - res Vue - la vo - lan do Por sus pi - cho - nes

## Nº 9 VOY POR LA SIERRA (BAGUALA)

Carlos Vega

Andante

Voy por la sic - rra Voy por la sic - rra Siem - pre can - tan - do Con li - ber - tad.  
Mis o - ve - ji - tas - Mis o - ve - ji - tas Siem - pre ba - lan - do Van al co - rral.  
Sol que se po - ne Luz que se va Lle - ga la no - che Vic - ne la paz.  
Percusión



## Nº 10 EL LORITO DEL VECINO

Carlos Vega

**Allegro**



El lo ri to del ve ci no Tan chi qui to y tan da ñi no



Ay, el lo ri to de Ma ri sa ay, que bo ni to te da ri sa



El lo ri to del ve ci no qué bo ni to y qué da ñi no



## Nº 11 POBRE MI MUÑECA

Carlos Vega

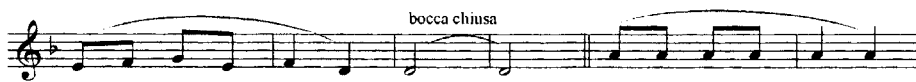


1 Po bre mi mu ñe ca Se ha que da do so la Se ha que da do so la...  
2 Po bre mi pa ti to Se ha que da do so lo Se ha que da do so lo...



bocca chiusa

Percusión Cuan do vuel va a ca sa Cuan do vuel va a ca sa  
Cuan do vuel va a ca sa Cuan do vuel va a ca sa



bocca chiusa

le da re' la so pa — Percusión Y es ta rá con ten ta  
le da ré un biz cho — Y es ta rá con ten to



bocca chiusa

Y es ta rá con ten ta Con su tra je ro sa — Percusión  
Y es ta rá con ten to Cuan do se lo co ma —

## Nº 12 PASTORES DE JERUSALEN

Carlos Vega

**Moderato**

Na na na na Na na na na Na na na na na na na na na na na na na na na na na na Pas to res de Je ru sa lén La la la la La la la la La la la la la la La la la la la la la la la la Je sús na ció en Be lén

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Pastores de Jerusalem'. It consists of four staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo marking 'Moderato'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Na na na na Na na na na Na na na na na na na na na na'. The second line is 'na na na na na na na na Pas to res de Je ru sa lén La'. The third line is 'la la la la La la la la La la la la la la La la la la'. The fourth line is 'la la la la la la la la Je sús na ció en Be lén'. The score ends with a double bar line.

## Nº 13 EL CABALLO CON EL GALLO

Carlos Vega

**Allegro**

El ca - ba - llo Con el ga - llo Y la ca - bra Con la cu - le bra  
El po - tri - llo Y el no - vi - llo La con - ne - ja Con una o - xc - ja

Van a bai - lar Percusión Van a bai - lar En car - na - val.

To dos van Percusión Van a bai - lar En car - na - val.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'El caballo con el gallo'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 6/8 time signature. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'El ca - ba - llo Con el ga - llo Y la ca - bra Con la cu - le bra'. The second line is 'El po - tri - llo Y el no - vi - llo La con - ne - ja Con una o - xc - ja'. The second and third staves have a 'Percusión' section indicated by a bracket and the word 'Percusión' written below. The lyrics for the second staff are 'Van a bai - lar Percusión Van a bai - lar En car - na - val.'. The lyrics for the third staff are 'To dos van Percusión Van a bai - lar En car - na - val.'. The score ends with a double bar line.

## Nº 14 COCHECITOS, CABALLITOS

Carlos Vega

Moderato

Co - che ci tos, ca ba lli tos Ruc den, ruc den en las  
ca lé si tas Ron den, ron den con la mu si qui ta  
Co che ci tos ca ba lli tos  
Va mos to dos Va mos a ron dar.

The musical score for 'Cochecitos, Caballitos' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The lyrics are: 'Co - che ci tos, ca ba lli tos Ruc den, ruc den en las ca lé si tas Ron den, ron den con la mu si qui ta Co che ci tos ca ba lli tos Va mos to dos Va mos a ron dar.' The melody is simple and repetitive, with a clear 3-beat structure per measure.

## Nº 15 YA LA NAVIDAD SE ACERCA

Carlos Vega

Ya la Na vi dad se a ccer ca Un lu cc ro bri lla en al to  
La fe li ci dad em pie za Vic nen los tres Re yes Ma gos  
Ya gol pe an nucs tras puer tas Lle gan tres ca me llos man sos  
Ya la glo ria nos ro de a Ya nos tra en los re ga los

The musical score for 'Ya la Navidad se acerca' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The lyrics are: 'Ya la Na vi dad se a ccer ca Un lu cc ro bri lla en al to La fe li ci dad em pie za Vic nen los tres Re yes Ma gos Ya gol pe an nucs tras puer tas Lle gan tres ca me llos man sos Ya la glo ria nos ro de a Ya nos tra en los re ga los.' The melody is simple and repetitive, with a clear 3-beat structure per measure.

## Nº 16 MAMA, TRAEME UNA ESTRELLA

Carlos Vega

1 Ma má. tra e me u na es tre lla Ma má. tra e me un lu  
2 Un cis ne es ta en la la gu na El vien to so pla y lo a

ce ro Ma má. la es tre lla mas be lla Ma  
cu na y lo a ca ri cia la lu na y

má el lu cc ro pri me ro Ma má. tra e me a que lla  
lo co bi ja la bru ma Ma má. tra e me u na

## Nº 17 MIS OVEJITAS

Carlos Vega

Andante

Bocca chiusa

Mis o ve ji tas Don de es ta rán An do bus can do Y no las pue do en con trar

Percusión

Ca e la no che Vuel van a cá En tre las som bras No ha lla rán el co rral

## Nº 18 UNA PALOMA

Carlos Vega

Allegro

1 U na pa lo ma U na pa lo ma Trai go del pa lo mar  
2 U na pa lo ma U na pa lo ma Trai go del pa bc llón

Pa ra que co ma Pa ra que co ma En mi ma no mi gui tas de pan  
Pa ra que co ma Pa ra que co ma En mi ma no gra ni tos de a rroz.

A vo lar. A vo lar. En mi ma no mi gui tas de pan  
A vo lar. A vo lar. En mi ma no gra ni tos de a rroz

## Nº 19 TENGO UNA VIEJA GUITARRA (MILONGA)

Carlos Vega

Ten go u na vie ja gui ta rra Que a com pa ña mi can ción

Y un ma te ci to de lo za Con bom bi lla de la tón **FIN** 1 Y el do  
2 Soy fe

min go por la tar de A la som bra del pa rral  
liz a mí ma ne ra No mc de ben en vi diar

(D.C.)  
Ma te y gui ta rra se jun tan Con man te ca que so y pan  
Hay ma te oan y man te ca Por si al gu no quie re en trar

## Nº 20 VIDALITAY (HUAINO)

Carlos Vega

**Moderato**

Vi da li tay 1 Ten go un ran cho de pic dra Vi da li tay  
Vi da li tay 2 Ten go un po co de tie rra Vi da li tay

Ten go mu chas o ve jas Vi da li tay U na co sa me fal ta  
Ten go pon chos y jer gas

Vi da li tay Yo qui sie ra te ner la Ay. yo qui sie ra te ner la

Perc.

## Nº 21 ARROYITO CLARO

Carlos Vega

**Andante**

A rro yi to cla ro Pa ra dón de vas Voy a dar le a gua Al ro se dal

Vien to de la sie rra Pa ra dón de vas Voy a dar le fres co Al du raz nal

Es tre lli ta de o re pa ra dón de vas Voy a dar te gra cia Pa ra so ñar

## Nº 22 EL PESCADOR

Carlos Vega

Moderato

El pes ca dor en el bo te se a le ja Re ma, que re ma. que  
 re ma por el mar Mien tras la ni ña se que da en la a re na  
 Mi ra. que mi ra. que mi ra re mar Re ma. re ma.  
 re ma. re... Mi ra. Mi ra. mi ra me

Perc.

## Nº 23 CIELO GRIS OSCURO

Carlos Vega

Moderato

Cie lo gris os cu ro Gran des nu bes tur bias  
 En la tar de tris te Em pic za la llu via  
 Los co nc jos co rren A sus ma dri guc ras  
 Y las a ves vuelan Pa ra sus ni ñi di tos  
 Las a be jas ru bias Bus can la col me na  
 Por que sus pi cho nes Tie nen mu cho fri o

## Nº 24 QUIERO ENSEÑAR

Carlos Vega

Moderato

Quic - ro en se - ñar Y con - cer - tar a mu - chos pi - chon - ci - tos  
Pa - ra for - mar U - na es pe - cial Or - ques - ta de pa - ja - ri - tos.

Allegro

1 La pa lo ma Ha rá de vïo la De vïo lin El co li bri  
2 Cor no, in glés El ca bu rc Ven te ve o El xi lo fón  
Vio lon che lo Se rá el te ro Con tra ba jo El buen cris pin  
El hor ne ro Ha rá de ca ja Y el go rrión Se rá el tam bor  
Cla ri nc te La ca lam dria Flau ta dul ce El pi ca flor  
Un chi man go El cha rgo El er ken cho Un car de nal  
Ga lli ne ta la trom pe ta Y el zor zal Se rá el fa got  
Y la u rra ca La ma ra ca Y la que na la tor caz



## Nº 25 MAMITA ME TRAJO UNA ROSA

Carlos Vega

Ma - mi ta me tra jo u na ro sa Pe pi to un cla  
vel Los pu se en un va so de lo za Fo rra do en pa  
pel Ma mi ta me tra jo u na ca la Pe pi to un jaz  
min Se lle na de flor res la ca sa pa re ce un jar din

## Nº 26 UNA QUINTA

Carlos Vega

Moderato

U na quin ta U na quin ta U na quin ta Ten go yo  
Con fras qui tos — Ar bo li tos Y bo ni tos — Pa ja ri tos  
Ten go yo Ten go yo

1) Que los niños formen otros pareados, así:  
Con un perro / Y un cence rro  
Con un gato / Y un zapato

## Nº 27 PALOMITA, PALOMITA

Carlos Vega

**Allegro**

1 Pa lo mi ta Pa lo mi ta Có mo, es tá tu ni do Del ro sal  
 2 Pa lo mi ta Pa lo mi ta Llé va me a tu ni do Del ro sal

Pa lo mi ta Pa lo mi ta Los huc vi tos blan cos Có mo es tán  
 Pa ra ver tus Pi chon ci tos To dos pe la dí tos Pi pi ar

Llé va me. Llé va me. Llé va me vo lan do a tu ro sal  
 Llé va me. Llé va me. Llé va me vo lan do a tu ro sal

## Nº 28 MARCHEN, MARCHEN

Carlos Vega

**Allegro**

Grupo I  
 Mar chen. mar chen Sin pa rar  
 Can ten. can ten Sin gri tar

Grupos II y III  
 Bocca chiusa

Grupos IV y V  
 la la la la...

Vuel van vuel van Al lu gar.  
 Vuel van vuel van A can tar.

## Nº 29 LUNA CLARA

Carlos Vega

Andante

Lu-na - cla - ra - lu - na - cla - ra - Da - me - ro - cí - o - de - la - ma - ña - na -  
No - te - va - yas - No - te - va - yas - La - no - che es tris - te - Sin - tu - mi - ra - da  
Lu - na cla ra Lu na cla ra Da me el ni ñi to Que es - tá en tu ca ra  
No te va yas No te va yas La no che es dul ce Si me a com pa ñas

## Nº 30 UN... DOS, TRES

Carlos Vega

Moderato

Un... dos. tres Cua - tro es - ta vez Cin - co cuen to a qui  
Si - guen a ho - ra seis Seis o tra vez me dí  
Cin - co a qui tam bién Cua - tro y al fin Un... dos tres  
Perc. > > > > > >

*Nota manuscrita de Vega Cuentan palmadas, una en cada nota.  
Ejercicio para la individualización de los sonidos (entre paréntesis en re menor)*

## Nº 31 LUCERO DEL CIELO

Carlos Vega

Moderato

1 Lu ce ro del cie lo Da me tu fuc go do ra do  
2 Lu ce ro del cie lo Da me tu lum bre do ra da

Da me tu fuc go do ra do Lu ce ro del cie lo Pa ra lle var fo en la  
Da me tu lum bre do ra da Lu ce ro del cie lo Pa ra lle var lo en la

ma no Pa ra lu cir lo en el pe lo Lu ce ro. lu ce ro  
pal ma Pa ra que em pren da su vuc lo Lu ce ro del al ba

## Nº 32 DAME LA MANO

Carlos Vega

Moderato

Da me la ma no Va mos al ri o Que hay un ce na no

En un na ví o 1 Da me la ma no Si gue a de lan te  
2 Da me la ma no Por la ca lle ja

cer ca del lla no Hay un gi gan te Da me la ma no  
Vie ne el ce na no Con tu na o ve \_\_\_\_\_

## Nº 33 LAN LARAN LAN

Carlos Vega

**Allegro**

Lan la ràn lan la ran la la Lan la ran lan la ran lan

Lan la ràn lan la ran la la Lan la ran lan la ran lan

Grupo I Lan lan Lan Lan lan lan

Grupo II Lan la ran lan la ran la la Lan la ran lan la ran lan

Lan lan lan Lan lan lan

Perc. Lan la ran lan la ran la la Lan la ran lan la ran lan

## Nº 34 LUEGO ME VOY DEL VALLE (VIDALA)

Carlos Vega

**Moderato**

1Luc go me voy del va lle Tris te y sen ti do es toy 'Ya  
2Un bu rro me que da ba Se me ha es ca pa do hoy Ya

**Estribillo**

na dic me quic re An dan do me voy  
na die me que re An dan do me voy

**Mote**

Soy de la sic rra Soy quien soy Muy po co ten go To di to lo doy

Perc.

## Nº 35 CUÁNTOS AÑOS TIENES, ABUELITA

Andante

Carlos Vega

Group I

Cuán tos a ños tic nes \_\_\_\_\_ Cuán tas ca nas tic nes \_\_\_\_\_  
 Llé va nos al rí o \_\_\_\_\_ Va mos a la pla za \_\_\_\_\_

Group II

abue li ta \_\_\_\_\_ abue li ta \_\_\_\_\_

Cuán tos dien tes tic nes \_\_\_\_\_ Cuán tas pe nas tic nes \_\_\_\_\_  
 Va mos por las ca lles \_\_\_\_\_ Llé va nos a ca sa \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ a buc li ta \_\_\_\_\_ a buc li ta \_\_\_\_\_

Nota: En los primeros ensayos todos cantan todo. Crear sub-grupos para sostener

## Nº 36 AY RATÓN PEREZ

Moderato

Carlos Vega

Ay. Ra tón Pe rez Co mo ca is te a la o lla Que la hor mi gui ta

Siem pre ex tra ña y te llo ra 1Ay. Ra tón Pe rez Cò mo hun dis te en el a gua  
 2Ay. Ra tón Pe rez Cò mo ca is te a la o lla

La fuen te cla ra Se ha las ti ma do la ca ra Ay. Ra tón Pe rez  
 Que la pa lo ma Ya se ha cor ta do la co la Ay. Ra tón Pe rez

## Nº 37 CHOLA, CUANDO TE FUISTE (YARAVÍ)

Carlos Vega

**Andante**

Grupo I

Cho - la cuan do te fuis te un pa ñuc lo me dis te.  
He que da do muy tris te Mi al ma ya no re sis te

Grupo II

Soplo o bocca chiusa

Grupo I

Ay. ay. ay. un pa ñuc lo me dis te.  
Ay. ay. ay. Mi al ma ya no re sis te.

Grupo II

## Nº 38 YA LAS OVEJAS SE VAN (BAGUALA)

Carlos Vega

**Andante**

Grupo I

Ya las o ve jas se van — Y la bu ri ta se ha i do  
Si yo me voy del lu gar — Se que da el ran cho va ci o

Grupo II

Ya las o ve jas se van — Y la bu ri ta se ha i do  
Si yo me voy del lu gar — Se que da el ran cho va ci o

**Tutti**

Las o ve ji tas To das blan qui tas y la bu cri ta Me dio me gri ta

**FIN**

Ay. vi da li ta Ay. vi da li ta

Ay. vi da li ta Ay. vi da li ta

Caja

## Nº 39 VACAS, OVEJAS, CABRITAS (BAGUALA)

Carlos Vega

Moderato

Va cas. o ve jas. ca bri tas mis com pa ñe ras del a ño  
E lla le jos Yo pe nan do El sol se po ne en el ce rro  
Mis com pa ñe ras vol va mos E lla le jos yo pe nan do—

Perc.

## Nº 40 BLANCO MAIZ (HUAINO)

Carlos Vega

Grupo I Blan co ma iz  
Grupo II Da me pues  
Grupo III De tu co se cha es.  
Percusión

Cha ca re ri ta  
To ca ra  
Un Ya ra ví des pues

U na o ve ji ta lle va re' De tuma ja da es En la que ni ta To ca ré Un ya ra ví des pues

Nota: En los primeros ensayos todos cantan todo. Crear subgrupos para sostener



## Conclusiones

Los métodos se suceden y se aplican la mayoría de las veces sin tener conciencia de la filosofía que enmarcaba el pensamiento del autor.

Estelle Jorguensen, en su libro *En busca de la Educación musical*<sup>34</sup> afirma:

"[...] la gente que se dedica a la educación musical está generalmente más interesada por la práctica que por la teorización. Los docentes que han sido formados como técnicos que siguen determinada metodología, a menudo se sienten mal preparados para enfrentar desafíos filosóficos y prácticos, muchos de los cuales requieren soluciones inmediatas. [...] Repensar la educación musical es una tarea difícil, tanto práctica como conceptualmente: no es fácil la concepción de ideas y estrategias alternativas, y es un desafío conseguir que sean aceptadas o puestas en práctica. Sin embargo, los educadores musicales y aquellos interesados en su trabajo no deberían dejar de abordar las problemáticas de cómo puede y debe ser impartida la educación musical."

Tal como hemos visto, Vega aportó un replanteo a los paradigmas educativos de la enseñanza de la teoría musical de la época. Sus ideas y su filosofía estaban sustentadas en los resultados de su actividad musicológica. Resultaría interesante realizar un seguimiento del impacto de la aplicación del método de Carlos Vega en las escuelas primarias y secundarias de la Argentina durante la década de 1960. La publicación de sólo un volumen, deja inconclusa la proyección que el autor deseaba e impide llegar al objetivo final pensado: reformular la enseñanza del lenguaje musical a nivel profesional.

A su vez, este cancionero inédito permaneció ignorado hasta hoy. Si bien el texto literario corresponde a la estética de la época en que fue concebido, algunos versos permanecen como contenidos temáticos vigentes a los intereses de la edad, aún en este siglo XXI. Vega informa: "[...] los textos hablan generalmente de cosas familiares a los pequeños y son tan escasos los elementos disponibles y tan grandes las exigencias de la adecuación, que apenas pueden ser juzgados como verdaderas poesías". Las referencias literarias a cuentos infantiles populares en la época tenían un propósito muy concreto que Vega justificaba de la siguiente manera: "Ignoramos por qué se desdeña en música el estímulo de la cuerda afectiva. La literatura infantil –con la tragedia de "Caperucita" o la del "Ratón Pérez" a la cabeza– frecuenta incluso la cuerda dramática [...] Musset decía que los cantos desesperados son los cantos más hermosos. Por lo demás si el niño ingresa al jardín entonando ya las canciones de moda, no corresponde enseñarle esos comunes balbuceos iniciales, tan inferiores al nivel medio del grupo".

34. Jorguensen, E., *En busca de la educación musical*. Editorial de la Universidad de Illinois Urbana y Chicago 1997 Traducción Ana Lucía Frega.

Con respecto a la música, no hay duda de que el cuidado en el fraseo, la riqueza melódica y la variedad de registro de raigambre folklórica proyectan a este cancionero como un interesante repertorio. Está pensado para hacer música en cualquier momento y por cualquier motivo. Por eso Vega sostiene: "[...] hay música para gimnasia, música para juegos, música para danzas, música para teatro, música para próceres, música para cuentos, música para loas [...] ¿No podría concebirse como una "música para la música"? [...] y a presentar diversos estilos o caracteres melódicos, estilos nacionales, estilos americanos, estilos occidentales y en diferentes escalas, sin estudiar ni escalas ni estilos, nada más que para una formación auditiva estéticamente amplia".

El objetivo de esta publicación ha sido dar a conocer esta singular concepción de "inmersión musical" de un investigador argentino que, partiendo del disparador de la "teoría musical y de las problemáticas de la notación", se introduce intuitivamente en la transmisión pedagógico-didáctica del lenguaje musical.

#### BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- BOARDMAN, Eunice. "Generating a Theory of Music Instruction". En *Music Educators Journal*, Septiembre 2001.
- ELLIOTT, David, *Music Matters, A new philosophy of Music Education*, New York, Oxford University Press, p.6. (1995).
- JORGUENSEN, E. *En busca de la educación musical*. Editorial de la Universidad de Illinois Urbana y Chicago (1997) Traducción Ana Lucía Frega (2002).
- LERDHAL, F. and Jackendorf, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press. (1983).
- MACHABEY, *Historia y trayectoria de los teóricos musicales*, Oxford, quinta edición (1998).
- MALBRÁN, Silvia. *El oído de la mente. Teoría Musical y Cognición*. La Plata, Ed FEM (2004).
- WILLEMS, E. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Eudeba. Buenos Aires (1961).
- WILLEMS, E. *La preparación musical de los más pequeños*. Eudeba. Buenos Aires (1964).
- WILLEMS, E. *Guía didáctica para el maestro*. Bs. As. , Ed. Ricordi (1966).
- WILLEMS, E. *L'Oreille musicale*. Tomo I, Genève Suiza, Ed. Promusica (1965).
- Fondo documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" UCA. Notas manuscritas de Carlos Vega, libros inéditos, conferencias, cartas, copias de expedientes y hemeroteca.

\* \* \*

**Diana Fernández Calvo.** Doctorando en la etapa final por la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Católica Argentina, Magister en Gestión de proyectos educativos por la Universidad CAECE, Profesora Superior de música y Licenciada en las especialidades Musicología y Educación Musical por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Completó además el profesorado superior de música con especialidad piano en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos Lopez Buchardo". Ha realizado estudios de posgrado en Educación a Distancia en la UNED España. Actualmente es Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA y docente en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de dicha Universidad y en la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad del Museo Social Argentino.

**Resumen.** En 1965, la editorial "El Ateneo" publica el libro *Lectura y Notación de la Música 2* de Carlos Vega. El proyecto de edición queda inconcluso. Este artículo permite reconstruir el aporte del volumen 1 que había sido pensado por Vega como introductorio dentro del proceso de educación musical. Cartas, apuntes, documentos, recortes periodísticos pertenecientes al autor, permiten un acercamiento a su pensamiento musical, a su filosofía de abordaje y a la historia documentada de la implementación de su método de enseñanza en la Argentina. A su vez, el cancionero inédito con letra y música del autor, constituye un interesante material educativo desconocido hasta el día de hoy.

**Abstract.** In 1965, "El Ateneo" publishes the "Reading and Musical Notation 2" by Carlos Vega. The project of edition remains uncompleted. This article allows to reconstruct the contribution of the volume 1 that had been thought by Vega like an introduction to the process of musical education. Letters, notes, documents, journalistic notes of the author, allows an approach to his musical thought, to his boarding philosophy and to the history of the implementation of his teaching method in Argentina. At the same time the unpublished song book, with music and lyrics by the author, constitutes until today, an unknown and interesting educational material.



## SECCIÓN: COMPOSITORES ARGENTINOS DE TODOS LOS TIEMPOS

---

Gracias a la iniciativa de la Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Mag. Diana Fernández Calvo, iniciamos en el presente número de nuestra *Revista* una sección dedicada a los *Compositores Argentinos de Todos los Tiempos*. Este espacio está destinado a difundir la actividad que desarrollan tanto en nuestro país como en el extranjero y a su vez proyectará a través de artículos y de grabaciones el material documental del Instituto. Así tendrán lugar **noticias** que señalen estrenos de obras y conciertos especiales; premios recibidos, lanzamientos de ediciones de partituras y grabaciones; homenajes realizados; participaciones destacadas en congresos y festivales; etc. También se publicarán **autobiografías** en las que los compositores den a conocer tanto su currículum como su postura estética. Se incluirán **análisis** de obras con ejemplos musicales gráficos.

Inauguramos la sección con:

- Un escrito de la compositora Nora Ponte en el que resume apretadamente su pensamiento creativo y sus últimas actividades, junto con el análisis de su obra *Mirrors* por parte del Lic. Mario Muscio.
- Un artículo sobre Felipe Boero (cuya obra completa se resguarda en el Archivo de Música Académica Argentina del Instituto) que acompaña la grabación adjunta del ciclo *De la Sierra* para canto y piano, versión grabada especialmente para el presente número por Fernando Di Palma (piano), Adrián Castagnino (tenor)

Invitamos a todos los compositores argentinos a enviar sus escritos.

ANA MARÍA MONDOLO

## Breve acercamiento a la obra de Nora Ponte

El festival de música contemporánea *Borealis* (Bergen, Noruega) ha invitado especialmente a la compositora argentina Nora Ponte para marzo de este año.

Durante el festival se estrenarán dos obras de Ponte. Su más reciente creación *Fra cello e terra* (2005-2006) para violoncelo solo será interpretada por la violoncelista Sally Guenther y *Portrait* (1992) para cuarteto de cuerdas sonará por primera vez en Noruega, en una ejecución por el cuarteto local Hansakvartetten. La compositora tendrá a su vez un encuentro con el público para una charla, de manera más informal, café mediante.

La música de Ponte también debutará en junio de este año en Manhattan, New York, cuando Elizabeth Farnum y Max Lifchitz con la orquesta de cámara The North/South Consonance estrenen *Mirrors* en esa ciudad.

Nora Ponte es egresada de la Fac. de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, entidad donde también ha ejercido la docencia, y es actualmente doctoranda becaria en la Universidad del Estado de Nueva York en Buffalo.

Como ella misma ha expresado en su ensayo "Intensidad, personajes y otras características en mi música", su fascinación con la composición pasa por el discurso y la coherencia y unidad ideal del mismo. Considera que sus obras portan una constante de intensidad emocional que las engloba, ya sea que ellas hayan sido originadas por influencias exteriores a la música o por digresiones puramente intelectuales.

La intensidad de la que Ponte habla surge de la estrecha relación que establecen sus ideas o gestos musicales. Estos materiales poseen una personalidad muy definida que lleva a que la compositora prefiera llamarlos 'personajes'. Los 'personajes' evolucionan, cambian, interactúan durante el desarrollo de la obra musical como si se tratara de una obra teatral.

La literatura y las artes plásticas han jugado una parte muy importante en la producción de Nora Ponte. Joyce, Hesse, Süskind, Machado, Prados y Kandinsky se conectan con composiciones como *Portrait*, *Abraxas* (1992) para orquesta, *A Grenouille* (2002) para cuarteto con oboe, *Tarde tranquila* y *Tres nostalgias sin tiempo* (1991) para soprano y piano, y *An eine Stimme* (2000) para cuarteto con piano. Después de su arribo a los Estados Unidos, *Nepantla* (2004) para ensamble de vientos surge del contacto con la obra de la escritora chicana Gloria Anzaldúa y *Mirrors* (con sus dos versiones, soprano y piano, y soprano y ensamble, 2004) es el resultado de una estrecha colaboración 'en tiempo real' con la escritora mendocina Ana Olagaray.

La composición de Ponte es principalmente contrapuntística. Esta faceta es obvia en obras como *Dos preludios* (1990) para flauta y piano, *Falling* (2004) para flautín y piano, y *Trio* (2005) para flauta, clarinete y violín; todas obras relacionadas con las Invenciones de Bach. El contrapunto se une a ciertas técnicas de varia-

ción en *Eine kleine Zweite Zeite* (1993) para orquesta de cámara y *Chouchou* (1994) para ensamble, de alguna manera homenajes a Schonberg y Debussy, respectivamente. Estas técnicas se cristalizan en *Tracce* (1999) para piano y orquesta, obra desarrollada enteramente a partir de algunos fragmentos de Strawinsky, y en *Amarrada al recuerdo* (2004-2005) para guitarra, aunque ésta es una sublimación del tango que la origina y es muy difícil escuchar relaciones directas.

Los números, provenientes de la interválica, también son importantes en la música de Ponte. En general, ellos establecen secciones y divisiones en el total de la obra pero pueden influir a menudo en otros componentes, como la cantidad de instrumentos utilizados en *Incrocio due* (2001), o las articulaciones de *Hadas* (1997) para flauta y piano.

*Solo alto* (2003) para flauta contralto, *Being different* (2003) para violín, clarinete bajo y piano, y *Fra cello e terra* (2005-2006) para violoncelo presentan una concentración de elementos decantados de las preferencias de la autora: el arpeggio, la nota repetida y el acorde.

La armonía de Nora Ponte es finamente detallada y fluctúa libre entre tonalidad y atonalidad. Esta fluctuación es siempre tema principal al tomar contacto con la obra de esta compositora, que defiende la autonomía de las sonoridades frente a cualquier conservadurismo.

### ***Fra cello e terra***

El título *Fra cello e terra* (entre el violoncelo y la tierra) contiene un *trompe l'oreille* en italiano. “cello”, el instrumento de cuerdas, y “cielo”, el cielo, se pronuncian prácticamente de la misma manera, siendo casi imposible distinguir las diferencias para un iniciado o no nativo de la lengua. La conexión fonética “cello-cielo” encaja perfectamente tratándose del registro amplio y de las capacidades musicales intrínsecas del violoncelo. En la historia de la música de occidente, mucha música con prevalencia de sonidos agudos (y otras características también, por supuesto) ha sido denominada “celestial”. Por otro lado, la música capaz de mover las emociones casi de una manera corporal, o simplemente considerada opuesta a la “celestial”, ha sido denominada “terrenal”.

La obra, por lo tanto, es portadora de un discurso virtuosístico que transita entre estos dos términos con algunos descansos intermedios.

### ***Portrait***

*Portrait* es parte del título de *Retrato de un artista adolescente* de James Joyce (en su original en inglés).

La obra tenía, originalmente, cinco movimientos (uno por cada parte de la novela) y una duración total de veinticinco minutos. Posteriormente, se quitaron el segundo y tercer movimiento para su inclusión en un programa de conciertos, y la

obra ha permanecido con solo tres desde entonces. Estos dos movimientos nunca fueron desechados, y se han convertido en material e inspiración para otras composiciones, como un reciente bosquejo para piano.

Los movimientos de *Portrait* están íntimamente relacionados por una secuencia de siete sonidos que va cambiando de movimiento en movimiento pero que mantiene sus características más reconocibles.

El primer movimiento respira en una sola inhalación-exhalación, dada por la expansión y posterior desaparición de todos los componentes musicales. El segundo movimiento es una larga melodía de veintidós compases amplios sin solución de continuidad. La melodía es ejecutada por la viola (que simboliza al joven artista) sobre pedales del violoncelo (la tierra) y esporádicos armónicos agudos de los violines (cuerpos celestes).

El último movimiento es una síntesis de toda la obra a la vez que un nuevo punto de partida en la búsqueda del joven artista de la realidad de la experiencia.



## NORA PONTE'S *MIRRORS*

### MARIO MUSCIO

---

Esta obra, basada en textos de Ana Olagaray, propone una unidad temática, de sintaxis y de integración con el texto que excede el marco de carácter programático o complementario para convertirse en un equilibrado y sugerente resultado de imágenes musicales y literarias.

Los poemas intentan motivar en el oyente/lector ideas y emociones contenidas en el relato del espejo: en *Mirror* (I), rojo, imágenes de caída, erotismo; en 'Broken Mirror' (II), amarillo, imágenes de temor y fragmentación; en 'Black Mirror or the Mirror of Mourning' (III), gris, imágenes de soledad y de tiempo perdido; en 'Time Begins' (IV), verde, tiempo de primavera, imágenes de crecimiento y unificación.

El material musical esta concebido por no otra razón estructural que la habilidad y destreza de la compositora para el manejo de la repetición, la imitación y la reelaboración temática en un contexto de atonalismo puntillista sin el rigor específico de construcciones regidas por el número o programa estructural. Sin embargo, tanto la horizontalidad de la línea cantada, como los elementos que configuran el escenario orquestal están estrechamente ligados e inspirados en una serie de doce sonidos que aflora en el último párrafo de la soprano hacia el final de la pieza (III) "the air will perhaps...." (cs. 71-77), el estricto 70 % de la longitud total de la obra).



Esta serie es acompañada por once acordes que continúan una vez finalizado el canto hasta concluir la pieza y, con estos mismos acordes por retrogradación, es decir un espejo vertical, comienza el prologo de la IV canción con un vuelco al registro grave.



En la IV canción el canto se inicia con una reconstrucción parcial de la serie, en el orden original, y esto constituirá una diferencia importante respecto de los tres números anteriores donde la línea de la soprano reproduce motivos expuestos por el conjunto instrumental en las respectivas introducciones y luego los deriva conforme la necesidad dramática del texto y la forma del poema.

La estructura de la serie original presenta una dirección netamente ascendente (solo 2 de los intervalos son descendentes) y posee disposiciones explícitas de acordes en primera inversión como del 1° al 4° sonido y del 8° al 10°. Al mismo tiempo, la composición interválica de la serie se integra con dos segundas menores ascendentes, y una descendente, dos segundas mayores ascendentes, dos terceras menores ascendentes, dos cuartas justas ascendentes, y una descendente y una 5ta justa ascendente. Esta disposición interválica genera relaciones lineales, y por supuesto simultáneas (verticales o armónicas), con abundancia de sonoridades de reminiscencia “tonal, en un sentido y uso ampliados”, (sobre todo consonancias imperfectas) que equilibran y orientan a un resultado menos pragmático.

El orgánico instrumental presenta en la pieza (I) cuarteto de maderas (flauta, oboe, clarinete y fagot), trío de metales (corno francés, trompeta en Sib y trombón) y quinteto de cuerdas (violín I, violín II, viola, violoncelo y contrabajo). En las piezas (II y III) se reemplaza el trío de metales por vibráfono y piano. En la última pieza se vuelven a incorporar los metales, el clarinete bajo cambia a soprano y queda el piano pero no el vibráfono. Puede entenderse que esta especie de forma arco en la variación tímbrica del conjunto está al servicio del desarrollo dramático y camarístico que alcanza su punto culminante en la pieza (II) y es continuado, en parte, en la siguiente.

### *I Mirror*

Comienza con un sector introductorio que opera, además de prólogo del primer poema, como una especie de breve overtura de la obra completa donde se hacen presente, de manera anticipada, los giros melódicos que se consolidarán y estructurarán en la voz al servicio del texto. El primero de los elementos melódicos, retomado en el comienzo de la voz (FA-DO#-LA, c. 27), que surge del espejo horizontal a la altura del DO# (simetría interválica de sexta menor superior y quinta aumentada inferior), será citado en las piezas (II y IV).

$\bullet = 68$

I am the light\_\_\_

La técnica de derivación ejercida por la voz según los motivos planteados en el sector inicial puede ejemplificarse de la siguiente manera: Voz, (cs. 27-30), proviene de la flauta y el clarinete en Sib (cs.1 al 3):

$\bullet = 68$

I am the light\_\_\_ the breeze\_\_\_\_\_ the shad - ow

Flute

Clarinet in B $\flat$

voz, (cs.34-35), proviene del oboe y violines I y II (cs.12 al 15):

*rit.* ----- *A tempo*

*p* ----- *mf* ----- *p*

I am a wild - - - rose a dream - ing gi - ant

Ob. *rit.* *A tempo* *tr* *(c)* Vlns. *p* *mf*

y la tríada de la voz (cs.35-36), proviene de la trompeta en Sib (c.21):

and I am calm

Trp. *p* *pp*

la voz en el (c.45) proviene del violín I (c. 6):

I am the

Vln. 1

La voz en los (cs.51-52), proviene de la flauta y el clarinete en Sib (c.2):

*p*

I am the hun - ger

Fl./Cl.

Cierra la voz en el (c.76) citando la idea del principio a manera de epílogo:

I am the call

Con excepción del “casi hablado” (cs.39-43), las otras 5 frases del texto comienzan con un amplio giro ascendente sobre el “I am...”, verbo activo de cada idea, y evolucionan con un perfil general de arco ascendente declinando hacia el final. Solo la 5ª frase concluye con un agudo LA como repercusión del punto culminante (SI b-fff-c.68) de la canción completa, en estrecha correspondencia con el poema.

En el bajo, hay una preeminencia de los sonidos FA y FA# o SOLb) asignados frecuentemente a valores largos que encolumnan el color armónico de todo el fragmento. Cabe recordar que es la relación de los dos primeros sonidos de la serie.

Desde el punto de vista de la orquestación, podría decirse que la suma de diseños individuales que se reiteran, tienen asignados los mismos instrumentos con el fin de alcanzar una expresión motivico-tímbrica homogénea, como por ejemplo la flauta con los diseños rápidos y quebrados (c. 3):

Fl.

*pp* *p*

El clarinete con diseños rápidos pero con interválica menos quebrada y con 3ras. (cs. 7-8):

Cl.

*mp* *p*

Los metales, luego a veces combinados con el fagot y el oboe, en los típicos trisillos de semicorcheas repetidas (c. 5):

Met.

*rit.*

También, las maderas intervienen con diseños mas líricos como el oboe que cita la segunda frase del texto en (cs. 84-86) y en el momento culminante (cs.68-70) junto con metales y cuerda acompañando a la voz:

Ob.

*p* *pp*

La cuerda, en general, tiene una función netamente expresiva, sonidos largos y secuencias más “cantables” y de sostén.

## II Broken Mirror

Sumado al título del poema, la indicación de carácter “preciso y mecánico” nos remite al “miedo, la agresividad, la sospecha, la persecución y la huída, por medio de diseños rápidos y rotos que recorren una amplia interválica ascendente y descendente y otros de notas repetidas que confieren al discurso agitación y movimiento”. Como ocurre en las cuatro piezas, el canto es precedido por una introducción que plantea motivos y carácter que estructuran la línea vocal. El clarinete presenta los elementos iniciales quebrados (o desdoblados en octava) (cs. 1-2):



basados en la transposición de la inversión de los tres primeros sonidos de la serie (los primeros dos convertidos en séptima mayor en lugar de segunda menor):



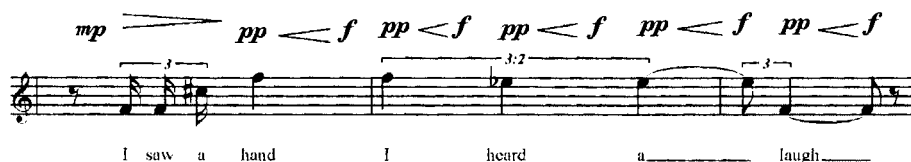
Complementariamente contrastante, en corcheas percusivas, aparece el elemento de quintas armónicas repetidas (dos últimos sonidos de la serie) en el vibráfono y los violines:



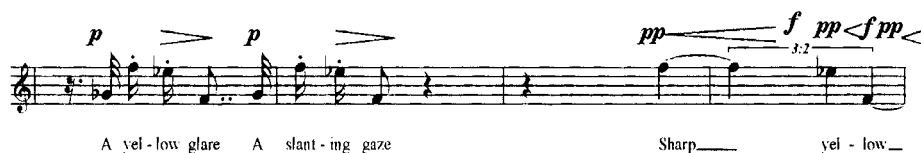
Se agrega el piano desde la segunda entrada del clarinete con un motivo de semi-corcheas repetidas (ampliación del elemento de los metales en la primera pieza) unido a una imitación de las corcheas repetidas con quinta armónica (cs.2-3), esta vez con una segunda mayor (tres últimos sonidos de la serie). La pieza continua con disposiciones de arpeggios ascendentes y nota repetida en el fagot y el piano (cs.3-4) más la cita del comienzo de la obra FA-DO#-LA en la flauta (cs.5-6):



La idea del principio es reproducida por la voz (cs.28-29, 52, 66, 70-72, la última frase por aumentación interrumpida) pero asignada esta vez al texto "I saw a hand". En el (c.45) hay una permuta del LA por el FA para conectar con el segundo elemento de la pieza que presenta *crescendos* en cada nota.



La voz (c.16) toma el giro inicial del clarinete y luego desarrolla una aumentación desde el segundo sonido en adelante:



Seguidamente, en corcheas, repite el DO# (de la quinta armónica) y la tercera RE#-FA# del principio del arpeggio ascendente del piano (c.4). La voz, como siempre al servicio del contenido textual, jugará con estos elementos repitiéndolos insistentemente hasta llegar a la culminación (cs.64-72). Desde los (cs.76 a 80) la soprano intercala breves comentarios con el conjunto orquestal. Concluye sola con una frase separada que llega al sonido más grave de todo el ciclo: LA 3.

Los motivos melódicos utilizados en esta pieza, a diferencia de los arcos ascendentes de la primera, son obsesivamente repetitivos, citándose a si mismos siempre con las mismas alturas subrayando y alentando el expresivo mensaje del poema.

En términos de color instrumental, el reemplazo de los metales (épicas) por el piano y el vibráfono, de indudable carácter incisivo, preciso y mecánico, consolida el ambiente obsesivo y persecutorio del texto. La asignación de roles es más balanceada intercambiando distintos instrumentos que generan mayor rotación y espacialidad del sonido que en la pieza precedente. Al mismo tiempo, hay duplicaciones más complejas que involucran timbres heterogéneos y plenos orquestales fuertes y nutridos que a veces exceden el estilo camarístico planteado en la integración del



orgánico instrumental. El contraste y equilibrio entre la densidad orquestal y vocal precedente es dado por el epílogo donde la voz, con ausencia de los instrumentos, vira lentamente a la declamación y de esta manera sirve al texto con elocuencia.

### III Black Mirror or the Mirror of Mourning

En esta pieza se intensifica la relación entre la soprano y la parte instrumental que la precede. Hay una especie de procedimiento canónico hasta el (c.30). La correspondencia entre antecedente (conjunto) y consecuente (voz) se expresa de la siguiente manera: El comienzo del canto (c.16) y subsiguientes:

pp *p*  
The night has fall en deep

pp *p* *pp*  
in to the land

es una aumentación del clarinete bajo (c.5) y la flauta (c.7):

Cl. B. *pp*

Fl.

La voz (cs.22-23):

and reach es low with ten

viene del violoncelo (c.10), la viola (c.14) y la flauta (c.16).

Three staves of musical notation. The first staff is for the Cello (Vc.) in bass clef, showing a triplet of eighth notes. The second staff is for the Viola (Vla.) in alto clef, also showing a triplet of eighth notes. The third staff is for the Flute (Fl.) in treble clef, showing a melodic line with a triplet of eighth notes at the end.

La voz (c. 24-27),

Vocal notation in treble clef with lyrics. The first line shows the words "of" and "dust" with blank lines for continuation. The second line shows the words "and makes a muddy nest beneath the ground" with blank lines for continuation.

viene de la flauta (c. 17) y el oboe (cs. 18-19):

Two staves of musical notation. The first staff is for the Flute (Fl.) in treble clef, showing a melodic line. The second staff is for the Oboe (Ob.) in treble clef, showing a melodic line.

Desde los (cs.30 al 43), la voz es comprimida rítmicamente. Un proceso de expansión inteválica comienza después del (c.46), conduciendo al DO agudo como pico de la canción (c.64, "...and lost words") del que se desciende para exponer la serie mencionada al comienzo (c.71) luego de una pausa de dos compases. Las cuatro veces que la voz repite "to sleep", es melódicamente asignado al intervalo de cuarta aumentada (o quinta disminuída) en descenso por tonos desde el FA# hasta el DO subrayando el contenido dramático del texto. La parte concluye con un coral instrumental que comienza durante la exposición de la serie (c.73) y continua cuando la voz se ha extinguido.

Puede observarse que los puntos culminantes del canto en las dos piezas anteriores fueron SIb y LA, que sumadas al DO del (c.64) están relacionados con la interválica de los tres primeros sonidos de la serie DO#-RE-MI en el orden (2, 1, 3). El número siguiente vuelve al LA como sonido extremo de la voz.

El elemento sibilante que expone el clarinete bajo (c.5) integrado por las notas DO-DO#-RE solo lo reproduce el violoncelo y la voz. Se encuentra transportado a la octava grave y luego variado sobre el DO# y el FA# en el violoncelo (c.19) y el clarinete bajo (c.38). No cabe duda que estas disposiciones semitonales horizontales y verticales repetidas (c.3) sumadas a varias disposiciones con cuartas justas y aumentadas armónicas y melódicas buscan escenificar el contenido solitario y devastado del texto. El cambio producido en el final, más precisamente con la aparición de la serie, preanuncia el carácter superador y de moderado optimismo del último número.

La orquestación, con la inclusión del clarinete bajo y el piccolo junto al desasosiego sugerido por los diseños melódicos recurrentes, gana en profundidad sosteniendo la unidad dramática del texto con elocuencia.

#### ***IV. Time Begins***

Este último número comienza con la retrogradación de los once acordes, o disposiciones verticales, que constituyen el final de la pieza (III). Este es un punto de inflexión, el espejo vertical, donde comienza a desandarse el camino recorrido hasta el momento con la esperanza de un cambio positivo. Esta sucesión de acordes comienza desde la profundidad, usando un registro grave y asordinado, reincorporando el coral de metales con una intensidad suave. El tratamiento de la voz, que esta vez no deriva de la exposición instrumental previa, cita de manera incompleta la serie y recobra el sentido ascendente de las líneas como en la primera canción. El climax de la canción (cs.55-56) lleva el ya conocido giro inicial FA-DO#-LA, "to the sea", con el valor de intensidad más alto y el sonido más agudo de la pieza:

A partir de aquí se retrograda la totalidad de la línea, un nuevo y monumental espejo vertical con algunas mínimas variantes por la necesidad de ubicación del texto. Dan prueba de esto la ausencia del LA entre el SI y el SOL# (c.65), la no repetición del Sib, FA#, nuevamente ausencia del LA entre el SI y el SOL#, la reiteración de SI-SOL#, cuando hubiera correspondido un solo SI-Lab-SOL natural (c.68). El espejo es interrumpido en (c.69) y retoma la retrogradación de FA-Mib-Sib (cs.74-75) correspondiendo respectivamente a (cs.46-44):

Los sonidos RE-FA-SOL, “day and night” (c.77), no proceden de la retrogradación. Los (cs.34 y 33), son ahora los (cs.79-83). Aquí concluye el período retrogrado:

S

80

*fp*                      *mf*                      *mf p*                      *> pp*

— keep ——— on                      push - ing ———

Lo que sigue es el epílogo final que comienza con un retorno a los tres primeros sonidos de la serie “waves and waves”. Estos reaparecen hacia el final (cs.93-97), como un ida y vuelta para finalizar con la nota DO#, primera de la serie.

*pp*                      *p*

o - ver - flow                      to                      spill                      and to                      be                      one

Una variación del coral grave del principio emerge acompañando al canto (cs.83-92) con la misma instrumentación. Esto cierra la pieza con simetría formal, pero no exacta, de la misma manera que la voz utilizó la retrogradación con licencias a manera de una reflexión especular ligeramente variada.

Reduc. piano

En lo concerniente a los materiales musicales y el timbre instrumental, se vuelve al ambiente de la primera pieza, con roles bien definidos, donde se hacen presente los tresillos de semicorcheas de los metales con nota repetida, acompañados a veces por el fagot y el oboe. El ciclo constituye, en su totalidad, una equilibrada y congruente recurrencia de atmósferas que siguen con fidelidad el orden de los poemas.



## **FELIPE BOERO**

**(Buenos Aires, 1-05-1884; ibid, 9-08-1958)**

## **ANA MARÍA MONDOLO**

---

Felipe Santiago Boero ocupa un lugar de privilegio entre los compositores argentinos de la generación del '80, es decir, de aquellos nacidos entre 1875 y 1889. Sobresale por su labor desarrollada en el ámbito de la lírica. Fue el operista por antonomasia dentro de ese bloque numeroso y compacto que se formó junto a los Primeros Profesionales<sup>1</sup> y que accedió a perfeccionarse en Europa gracias a becas o recursos económicos personales. La suya era la generación que respondía a las enseñanzas de la Schola Cantorum parisina, la impronta de Debussy, de Strauss, el elemento formal germánico o el influjo operístico italiano (principalmente Puccini). Del mismo modo que sus antecesores, la mayor parte de los integrantes de este grupo trataron de amalgamar dichas técnicas con un nacionalismo ideológicamente fuerte, que alcanzó manifestaciones musicales de singular importancia. Ese nacionalismo evocaba, por un lado, a la argentinidad mediante el uso de giros rítmicos y melódicos del folclore (rural) o de la música popular (urbana; milonga, valsecito criollo, entre otras; como novedad el tango); por otro, al espíritu latinoamericano, en el intento de aludir al indigenismo, principalmente, a través del uso de escalas pentatónicas. Pero también cultivaron un nacionalismo de tipo ancestral (español, italiano, alemán, etc.) que respondía a las necesidades expresivas de una población en constante cambio por efecto de la inmigración masiva. A pesar de ello, nunca abandonaron el universalismo musical por lo que en forma simultánea podían producir partituras que se inscribían en las corrientes estéticas imperantes en el viejo mundo. Otro logro de su generación fue que, a la par de su tarea específica, se desplegaron en una profusa actividad pública. Fundaron sociedades tales como la Asociación Wagneriana (1912) y la Sociedad Nacional de Música (1915);

1. Se denomina Primeros Profesionales, a la generación de compositores nacidos entre 1860 y 1875.

así como instituciones estatales de la envergadura del Conservatorio Nacional (1924) y los cuerpos estables del Teatro Colón (1925), entre otras.

Discípulo de Pablo Berutti (1901-1912), Boero estuvo en condiciones de obtener por oposición el Gran Premio Europa (1912).<sup>2</sup> Esta beca le permitió perfeccionarse en el Conservatorio Nacional de París con Paul Vidal y tomar contacto con Gabriel Fauré, Camille Saint-Saëns, Claude Debussy, Maurice Ravel y Manuel de Falla. El estallido de la Primera Guerra Mundial lo obligó a suspender sus estudios y regresar a la Argentina antes de obtener su diploma.

En Buenos Aires desarrolló una amplia actividad orientada tanto en el terreno de la creación como en el de la interpretación, la docencia y la organización de instituciones tendientes a impulsar el desarrollo musical de su país. Ya en 1915 tuvo la iniciativa de fundar, junto a otros tres beneficiarios de la beca Europa –José André, Ricardo Rodríguez y Josué Teófilo Wilkes–, la Sociedad Nacional de Música. Su meta de promover “el conocimiento y difusión de las obras de sus asociados en la Argentina y en el extranjero, mediante audiciones públicas y ediciones de los compositores que las produjeran”, se prolongó hasta nuestros días bajo el nuevo nombre de Asociación Argentina de Compositores. Entre sus logros pueden enumerarse la creación del Premio Nacional de Música, el Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en el rubro ópera y la publicación de partituras por parte de la Comisión Nacional de Bellas Artes. Asimismo los ciclos de conciertos que en forma ininterrumpida se llevan a cabo desde el 5 de noviembre de 1915. En ellos Boero intervino como pianista estrenando una buena parte de sus obras y las de sus colegas.

Su impulso innovador se extendió a través de los cargos de director del colegio Juan Martín de Pueyrredón, Inspector Técnico de Enseñanza Primaria (Consejo Nacional de Educación) y docente de diferentes establecimientos elementales, secundarios y terciarios.

Las clases del maestro Boero [en la Escuela Normal de Profesores Mariano Acosta] eran de una ejemplar disciplina [...] había tirado por la borda los programas de música con su familia de bemoles, tetracordios, fusas y corcheas. A cambio de tan inocuo conocimiento teórico de la música, el maestro Boero nos contaba la vida y milagros de los grandes genios, de los concertistas y de los cantantes, acompañando sus charlas con trozos musicales que ejecutaba en el piano, ejemplificando con canciones que entonaba a media voz mostrándonos el alma de la música y acercándonos al espíritu de sus creadores, dentro de un marco de seriedad y de respeto que nacía del amor y la pasión que el profesor ponía en su tarea.<sup>3</sup>

2. Ver Nota 1. Gran Premio Europa.

3. Arturo Cambours Ocampo. En *Clarín*, 11-01-1968.



En 1934 el Consejo Nacional de Educación le confió la titánica labor de organizar y dirigir coros populares integrados por los estudiantes de los colegios primarios para adultos. Éste era un desafío importante, ya que, como el mismo Boero decía,

[...] fuera de los establecimientos de educación, ha sido siempre un mito el pretender agrupar a cien personas sin prejuicios, sin vanidad, sin la imperiosa necesidad de ocupar todas las horas del día en el taller, en la oficina, en los negocios. El traqueteo de la vida moderna no les deja tiempo ni aliento para el esparcimiento estético del canto en coro, que por su índole disciplinadora exige un nuevo esfuerzo de voluntad y de inteligencia.<sup>4</sup>

Sin embargo, sus orfeones llegaron a congregarse más de dos mil asistentes capaces de entonar melodías a cuatro y seis voces. Este logro estaba cimentado en la ardua tarea de crear o transcribir trozos adecuados para tal fin. Pero también en un carisma que hacía que “los alumnos vibren como diapasones ante la infinita gama de recursos de tan notable profesor”.<sup>5</sup>

Miembro de la Comisión Nacional de Bellas Artes (1938), Boero mantuvo una fecunda actividad creadora expresada a través de seis óperas, tres partituras para el teatro, un importante número de páginas orquestales (en versión original o en transcripciones), para banda, para conjuntos de cámara, para coro a capella o con acompañamiento instrumental, y para piano.

En el ámbito de la lírica, desde su primera producción

[...] se advirtió un autor seguro que revela algo más que técnica o sensibilidad [...] Nos brindó la certeza de que el teatro lírico nacional ha iniciado su primer período con elementos propios: autores e intérpretes.<sup>6</sup>

*Tucumán* (1914),<sup>7</sup> episodio lírico en un acto y cuatro cuadros, obtuvo el premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, en 1918. Ese mismo año –27 de junio– se

4. Radio Prieto, noviembre de 1937.

5. Eduardo H. Castagnino. En *Revista de Educación*, año XLVI, Nº 8, 1-10-1966.

6. *La Argentina*, 30-06-1918.

7. Libreto: Leopoldo Díaz. Traducción italiana de Vicente di Napoli Vita para su representación en el Teatro Costanzi de Roma (Italia), el 15-05-1919. Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbal, percusión (6), arpa, órgano (interno), soprano (Mariana) tenor (Don Alfonso), barítono (Fernando), bajo (Araoz), coro mixto, cuerdas. Dedicatoria: a su hija Carlota Boero. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Observaciones: Versión para tenor y piano de la *Canción de Primavera*; otra: para soprano y piano de la *Plegaria*.

dio a conocer en el Teatro Colón con a la intervención de intérpretes locales tales como Mariano Stabile, Hina Spani, Pedro Bollo Marín, Marcelo Urizar y la experta batuta de Franco Paolantonio. Escrita especialmente para los festejos del centenario de la independencia argentina, su trama se desarrolla a partir de cuatro personajes principales: Don Alfonso, viejo hidalgo oriundo de la península ibérica; Mariana, hija de don Alfonso; Fernando, el joven criollo; Araoz, el gobernador de Tucumán. Estos rememoran la batalla del 24 de setiembre de 1812 en la que el general Manuel Belgrano derrocó a las tropas realistas que respondían al mando del general español Pío Tristán. El lenguaje de la partitura, de innegable filiación ítalo-francesa, contenía materiales temáticos del cancionero popular argentino. Su libreto castellano, al que Leopoldo Díaz imprimió un moderado uso de argentinismos, fue del agrado del público.

En su siguiente producción Boero deja de lado la temática nacionalista. Su ópera ballet en un acto, *Ariana y Dionysos* (1916),<sup>8</sup> con libreto de Leopoldo Díaz, evoca la leyenda de la hija de Minos y Pasifae, abandonada en la isla de Naxos. Estrenada en el Teatro Colón (7-08-1920), fue un nuevo aporte de

[...] su buen gusto, su ponderación, su finura para tratar la orquesta y los conjuntos. El epitalamio o dúo de amor con el comentario del coro a la manera griega, es una página feliz, llena de colorido y de sabor arcaico, en que tanto las voces como la orquesta, han sido tratadas por el músico con singular acierto [...] la bacanal es una labor orquestal delicada y sutil, en que Boero pone de relieve la influencia de los compositores franceses que han sido sus maestros.<sup>9</sup>

Luego, en el boceto lírico en un acto, *Raquela* (1918),<sup>10</sup> Felipe Boero volvió su mirada sobre los arquetipos campesinos de su época. El relato de Víctor Mercante

8. Libreto: Leopoldo Díaz. Traducción italiana de Vicente di Napoli Vita. Formación: 2(1).1(1).1.2 - 2.2.2.0 - timbal, percusión (3), celesta, arpa, 2 trompetas en escena, soprano (Ariana), tenor (Dionisio), barítono (Zeus), coro mixto, cuerdas. Dedicatoria: a su hija Helena. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Estreno: Buenos Aires, 7-08-1920, Teatro Colón. Director de orquesta: Tulio Seraffín. Escenografía y Vestuario: Héctor Basaldúa. Coreografía: A. Jakovleff. Intérpretes: Fidela Campiña, Ismael Voltolini, Carlos Galeffi, Alejandro Jakewleff, María Chabelska.

9. *La Fonda*, 8-08-1920.

10. Libreto: Víctor Mercante. Traducción italiana de Dienvi para una fallida representación en Brasil (1922). Formación: 2(1).2(1).2.3 - 4.3.3.1 - timbales, percusión (3), arpa, 5 guitarras, soprano (Raquela), tenor (Honorio), barítono (Fernando), bajo (Don Lucio, mayordomo), coro mixto, 9 guitarras en escena, cuerdas. Grabación: "Plegaria", Bs. As., Odeón (78 r.p.m.), 1930. Intérpretes: Cora Carriço (canto), F. Boero (piano). Dedicatoria: a su hija Lucía. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Observaciones:

toma el tema universal del drama de amor y de fatalidad al que la música le proporcionó una ubicación espacial por el empleo de danzas, ritmos y melodías autóctonas. Los personajes son los prototipos de una estancia pampeana: Don Lucio, el mayordomo; Raquela, la hija de éste; Honorio, mensual de campo de la estación; Servando, capataz de una finca vecina. Según Julián Aguirre, presente en el día del estreno,

[...] el preludio que pinta la pampa en un hermoso día de verano, a telón abierto y con una decoración felizmente ejecutada, es una excelente página sinfónica en que se exponen los principales temas de la obra; un coro lejano hace oír un ritmo de huella y esa nota de color unida a la visión de la pampa basta para situar la acción y hacer lógico todo su desenvolvimiento [...] En la labor orquestal se destaca el interludio de líneas simples y de una gran sobriedad en la instrumentación; en él se desarrolla un sentido tema en los violoncelos que es uno de los aciertos de la obra.<sup>11</sup>

Esta partitura también había merecido el premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1923).

Con *Siripo* (1924),<sup>12</sup> ópera en un prólogo y tres actos, nuestro compositor retoma el trágico episodio de la época de la conquista sabiamente plasmado por Manuel de Labardén. La pieza original, considerada el primer fruto del teatro americano, fue dada a conocer por el jesuita Manuel Lassala en Bolonia (1784) bajo el título de *Lucía Miranda*. En la Argentina tuvo su primera representación en el Teatro de la Ranchería (1789) y, como se perdieron sus dos primeros actos, debió esperar su reconstrucción por parte de Luis Bayón Herrera para su reestreno en manos de la compañía de Pablo Podestá y Camila Quiroga (1918). Con la elección de este argumento Boero se enfrentó nuevamente a un drama de amor: el del cacique (*Siripo*) y la española (*Lucía*). Ambas culturas se encuentran representadas por

---

Versión para canto y piano, edición: Bs. As., Lottermoser, 1925; otra: Bs. As., Ricordi. Estreno: Buenos Aires, 26-06-1923, Teatro Colón. Director de Orquesta: Franco Paolantonio. Intérpretes: Giulio Cirino, Hina Spani, Marcelo Urizar, Folco Bottaro.

11. *El Hogar*, año 19, N° 716, 6-07-1923.

12. Formación: 2(1).2(1).2.3 - 4.4.3.1 - timbales, percusión, glockenspiel, celesta, arpas, solistas, coro mixto, cuerdas. Estreno: Buenos Aires, 8-06-1937, Teatro Colón. Director de Orquesta: Tulio Serafín. Director de Coro: Rafael Terragnolo. Régisseur: Marcelo Govoni. Escenografía: Héctor Basaldúa. Coreografía: Paul Petroff. Intérpretes: Isabel Marengo, Sara César, Marcelo Urizar, Pedro Mirassou, Felipe Romito, E. Vázquez Gamboa, Fernando Traverso, Joaquín Alsina, Horacio González Alisedo, Humberto Antonelli, Carlos Giusti, Juan Cairo, Orlando Martignoni, Leticia de la Vega, Gema Castillo, Rosa del Grande, Ángeles Ruanova, Blanca Zirmaya. Dedicatoria: a su esposa Helena Gorostiaga. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón.

elementos musicales que le son propios, pero no mediante el LEIT-MOTIV, sino por intermedio de la simple reminiscencia.

Un año más tarde a la concepción de *Siripo*, Boero llegó a plasmar una de las obras más representativas del teatro lírico de su país. Había elegido un drama del escritor uruguayo Yamandú Rodríguez y, conseguidos los derechos, trabajó en *El Matrero* (1925)<sup>13</sup> “con un ardor y un entusiasmo como nunca había sentido”. La acción se desarrolla en una estancia del litoral donde ronda la legendaria sombra del Lucero (matrero). Éste, bajo la apariencia del payador Pedro Cruz, intenta conquistar a Pontezuela. Pero la joven no lo reconoce e insiste en que está enamorada de la mítica figura a la que su padre, Liborio, ordena aniquilar:

“Arrastrenló, pa que su sangre engorde  
el pedazo de campo ande atraviese” [...]

Pedro, exponiéndose a la muerte, promete a Pontezuela traerle a su amado. Él siente que la única manera de demostrar su verdadera identidad es enfrentándose a la horda de paisanos que le prende fuego al pajonal para acorralarlo. Herido de muerte, el muchacho cae en los brazos de Pontezuela a la que le dice:

“China [...] te busco [...] te espero!  
Tu frente es mi pago,  
yo soy tu novio, el ‘Lucero’,  
mirame mientras me apago” [...]

Sirviéndose del *RECITATIVO*, el *ARIOSO* o el canto pleno, Boero logró plasmar adecuadamente las inflexiones de un texto plagado de modismos locales. La vívida pintura de tono gauchesco fue reforzada con espléndidas estilizaciones de danzas nativas, siendo la media caña uno de sus fragmentos más difundidos. La obra fue

13. Ópera en tres actos. Formación: 3(1).2(1).2.2 - 4.4.3.1 - timbal, percusión (3), celesta, arpa, 5 guitarras, tenor (Pedro Cruz, El Matrero), mezzo-soprano (Pontezuela), barítono (Don Liborio), tenor (Zampayo), barítono (Liberato), bajo (Zoilo), soprano (Pancita), coro mixto, cuerdas. Dedicada: a sus padres Ángel y Josefina Mas. Edición: de la versión para canto y piano, Bs. As., Lottermoser, 1937; otra: Bs. As., Ricordi. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Observaciones: sólo en el Teatro Colón se llegó a representar más de cincuenta veces. Estreno: Buenos Aires, 12-07-1929, Teatro Colón. Director de Orquesta: Héctor Panizza. Escenografía: Rodolfo Franco. Coreografía: Ángel Giménez. Intérpretes: Pedro Mirassou, Nena Juárez, Apollo Granforte, Atilio Muzio, Fernando Traverso, Ricardo Miguez, Tina de Bary, Josefina Cattaneo, Antonio Di Servi, Adeo Dellamelle, Humberto Lambertucci, Mateo Tomas, Carlos Rattaro, Carlos Pederzani, Ricardo Domínguez.

extraordinariamente recibida por parte del público y de la crítica, pues presentaba novedades que beneficiaba a la trama nacionalista como ningún otro autor lo había logrado hasta ese momento.

El canto surge naturalmente en los momentos culminantes, siempre sobrio; pero las más de las veces se desarrolla una declamación lírica, a ratos casi hablando, lo que imprime a la obra poco frecuente naturalidad [...] dos canciones criollas –estilos pampeanos– se oyen entre bastidores y la unión de la orquesta con bordones de guitarras en la escena, es un feliz hallazgo [...] Pero la más hermosa realización es el final, en el que la intensidad dramática, a medida que culmina, va simplificándose: el matrero muere sin la consabida romanza, y el dolor de Ponzuelo no se exhibe con una gran aria, sino con palabras entrecortadas, de impresionante efecto.<sup>14</sup>

La última partitura dramática de Boero fue *Zincalí* (1933),<sup>15</sup> escrita sobre la base de un texto de Arturo Capdevila. Expone el misterioso andar de los gitanos por el mundo. Su música ostenta elementos rítmicos y melódicos del grupo cultural aludido expresados por intermedio de las masas corales que adquieren, como en la tragedia griega, el papel de protagonista.

El catálogo de Boero exhibe una producción acorde con las tendencias estéticas de su época. En un primer momento no escapó a la influencia recibida por parte de los artistas del viejo mundo a los que trató personalmente. Páginas como *Impresiones* (1913-1915),<sup>16</sup> manuscrito dividido en tres ciclos para piano (*Impre-*

14. *La Prensa*, 13-07-1929.

15. Poema dramático en tres actos y cinco cuadros. Formación: 2(1).2(1).2.2 - 4.3.3.1 - timbales, percusión (2), celesta, arpa, tenor (*Zincalí*), soprano (*Jahivé*), contralto (*La Andorí*, la golondrina), bajo (*Rumascal*), soprano (*Malena*), mezzo-soprano (*Zemfira*), barítono (*Dorian*), bajo (*Cigomar*), barítono (*Klinsor*), soprano (*Emma*), coro mixto, cuerdas. Dedicatoria: a sus colegas. Materiales en Buenos Aires, Archivo del Teatro Colón. Estreno: Buenos Aires, 12-11-1954, Teatro Colón. Director de Orquesta: Juan Emilio Martini. Director de Coro: Tulio Boni. Régisseur: Mario Carlos Troisi. Escenografía: Mario Vanarelli. Vestuario: Alvaro Durañona. Coreografía: Michel Borowsky. Intérpretes: Rafael Lagares, Matilde de Lupka, Haydée de Rosa, Sara Cesar, Zaira Negroni, Ángel Mattiello, Horacio González Alisedo, Enzo Esposito, Cristi Bary, Víctor de Narké.

16. Manuscrito del que derivan los ciclos editados bajo los nombres de: *Impresiones de Toledo*, [o *Toledo. Impresiones*], *Evocaciones* [o *Impresiones, segunda suite*] y *Visiones rápidas*. Partes: 1) A orillas del Tajo [o *El Tajo*]. Edición: *Impresiones de Toledo* [o *Toledo. Impresiones*] Bs. As., Ortelli. Estreno: Bs. As., 16-09-1918, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Sarah Ansell. 2) El Escorial. Edición: *Evocaciones* [o *Impresiones, segunda suite*] Bs. As., Lottermoser. Estreno: Bs. As., 15-10-1920, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Abel Rufino. 3) Aldea Bretona (*Huelgoat*). Edición: *Evocaciones* [o *Impresiones, segunda suite*]

siones de Toledo, Evocaciones y Visiones rápidas), o canciones como *Le clavecin*, *L'épave*, *La fleur de l'ar*, *Sérénade inutile*,<sup>17</sup> entre muchas otras, ostentan la impronta de figuras como las de Debussy y Ravel. Pero a poco de iniciada su trayectoria se embarcó en la búsqueda de un lenguaje de perfiles nacionalistas dentro del cual se sitúan la mayor parte de sus obras. Por ejemplo, su *Suite de danzas argentinas* para orquesta, concebida aproximadamente entre 1920 y 1930, recrea especies como el escondido, el gato, la media caña, la huella, el cielito, el remedio, el prado, la firmeza, la chacarera, el palito y el caramba desde un encuadre propio del nacionalismo surgido en el seno del movimiento romántico. Son partituras de un nítido color local que proyectan, sin una pretensión científicista, elementos de tipo vernáculo. Esta elección estética no le impidió continuar por la senda de lo francés, como en *Poèmes* (1927),<sup>18</sup> ni continuar su incursión dentro del terreno del mundo de la Grecia clásica (*Las Bacantes*, 1925)<sup>19</sup> o de lo exótico (*Zincali*). Sin embargo

---

Bs. As., Lottermoser. Estreno: Bs. As., 15-10-1920, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Abel Rufino. 4) La catedral de Toledo (o La catedral). Edición: *Impresiones de Toledo [o Toledo. Impresiones]* Bs. As., Ortelli. Estreno: Bs. As., 16-09-1918, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Sarah Ancell. 5) El puente de Alcántara [o La plazoleta de San Juan de los Reyes]. Edición: *Impresiones de Toledo [o Toledo. Impresiones]* Bs. As., Ortelli. Estreno: Bs. As., 16-09-1918, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Sarah Ancell. 6) El Rialto. Edición: *Visiones rápidas* Bs. As., Lottermoser; otra: Bs. As., Ricordi. Dedicatoria: Esperanza Lothringer. Estreno: Bs. As., 16-11-1926, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Esperanza Lothringer. 7) Aldea Castellana. Edición: *Visiones rápidas* Bs. As., Lottermoser; otra: Bs. As., Ricordi. Dedicatoria: Esperanza Lothringer. Estreno: Bs. As., 16-11-1926, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Esperanza Lothringer. 8) Peschiera. Edición: *Evocaciones [o Impresiones, segunda suite]* Bs. As., Lottermoser. Estreno: Bs. As., 15-10-1920, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Abel Rufino. 9) Pescadores de Morgat. Edición: *Visiones rápidas* Bs. As., Lottermoser; otra: Bs. As., Ricordi. Dedicatoria: Esperanza Lothringer. Estreno: Bs. As., 16-11-1926, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérprete: Esperanza Lothringer.

17. *Quatre Poèmes (ca. 1910-1914)*. Formación: canto y piano. Texto: Leopoldo Díaz. Partes: 1) *Le Clavecin* (1913), 2) *L'épave*, 3) *La fleur de l'air* [La flor del aire] (1913), 4) *Sérénade inutile*. Estreno: Bs. As., 10-11-1917, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Hina Spani y F. Boero. Edición: castellana Bs. As., Lottermoser, 1954.

18. Formación: canto y piano. Texto: Héctor Díaz Leguizamón. Partes: 1) *Neige...* 2) *La mère*, 3) *Chanson d'Automne*. Estreno: Bs. As., 6-12-1927, Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Enriqueta B. de Catelin y Arturo Luzzatti.

19. Música incidental para la traducción y adaptación de la tragedia de Eurípides de Leopoldo Longhi di Bracaglia. Formación: 2(1).2(1).2.2(1) - 2.2.2.1 - timbales, percusión

su lenguaje va a mantenerse simple y directo, dentro de una gran espontaneidad y sobre la base de procedimientos precisos y bien encarados.

Compositor sumamente prolífico, Felipe Boero tenía por costumbre organizar sus ciclos de obras de muy variadas maneras tanto para la edición como para la ejecución. En muy pocas oportunidades consignaba la fecha de finalización de un trabajo. En otras, simplemente los ciclos se engloban dentro de una década. En algunos casos los manuscritos eran revisados; en otros eran transcritos para diferentes formaciones instrumentales y/o reducidas para piano o para canto y piano. Podía cambiarles el título. Asimismo, hacía colocar en el programa de mano de las diferentes ejecuciones de una misma partitura que ésta se presentaba en calidad de estreno.

El ciclo *De la Sierra... Cinco canciones argentinas*, cuya grabación se adjunta a la presente publicación, no escapa a este procedimiento. Conocemos su fecha de composición –1921– por el programa de mano más antiguo en el que se indica: “primera audición”. Sin embargo, casi todos sus números fueron concebidos y dados a conocer con anterioridad a esa versión integral. Se interpretaron en conciertos organizados por la Sociedad Nacional de Música.

*Mensaje* [o *Las violetas*] y *Ruego* [o *Ruego de amor*], datan de 1917. El 10 de noviembre de ese mismo año, fueron ejecutadas por Hina Spani y Boero, en el Museo Nacional de Bellas Artes. Los mismos intérpretes tuvieron a su cargo, el 5 de octubre de 1919, *Serrana* (c. 1919)<sup>20</sup> y *Jujeña* [o *Vidita*] (1918),<sup>21</sup> en el salón La Argentina. Pero el estreno del ciclo, es decir, como *De la Sierra... Cinco canciones argentinas*: 1) *Mensaje*, 2) *Serrana*, 3) *Ruego*, 4) *Jujeña*, 5) *Siluetas*, no fue sino hasta el 17 octubre de 1922,<sup>22</sup> en el Museo Nacional de Bellas Artes, con María Pini de Chrestia acompañada por el autor.

Concebido sobre poesías de Juan Carlos Dávalos (1, 3, 5), César Carrizo (2) y E. N. González López (4), *De la Sierra...* mereció el premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1922). Pero en su edición, a cargo de Lottermoser (Bs. As., 1922), *Jujeña* es reemplazada por *Las Acacias* (texto Leopoldo Díaz). De esta

---

(4), celesta, arpa, soprano, coro mixto, cuerdas. Estreno: Bs. As., 19-09-1925, Teatro Colón. Intérpretes: Adelina Morelli (soprano), Ángelina Pagano y L. Barausse (actores). Director: Arturo Luzzatti. Decorado: Rodolfo Franco. Coreografía: Georges Kyascht. Director de escena: L. Longhi Di Bracaglia.

20. Edición: Bs. As., Lottermoser, 1952; otra: Bs. As., Ricordi. Grabación: Bs. As., Piscitelli (CD P-005); intérpretes: Delia Rigal y Jess Smith. Versión para orquesta con solista: 2.1.2.2 - 0.0.0.0 - canto, cuerdas. Duración: 2’

21. Edición: Bs. As., Ortelli, 1937; otra: Bs. As., Ricordi.

22. En el programa de mano conservado en el IMCV figura, tal vez de puño y letra del compositor, el agregado martes 7 de noviembre.

última sólo sabemos que la cantó María Pini de Chrestia, en el Museo Nacional de Bellas Artes (5-10-1927); el pianista fue Alberto Inzaurraga. Años más tarde, la situación se rectifica, según consta en el documento emitido por la Biblioteca Nacional, Sección de Depósito Legal (libro A; Nº 2647),

El abajo firmado [sic.], Encargado de la Sección de Depósito Legal de Publicaciones, certifica que en esta fecha, la obra: *De la Sierra...* (cinco canciones argentinas. I Mensaje; II. Serrana; III. Ruego; IV. Jujeña; V. Silueta; de la que es autor: Felipe Boero; formada de un cuaderno in 4º, conteniendo 20 páginas, impresa en Buenos Aires, por Ángel Gornatti, con fecha 18 de febrero de 1931; editada en Buenos Aires, por Carlos L. Lottermoser, con fecha 18 de febrero de 1931; ha sido depositada, en salvaguardia de los derechos de autor, por el señor Felipe Boero; e inscrita en el Registro de la Propiedad Científica, Literaria y Artística, con el número del epígrafe.

Buenos Aires, 16 de septiembre de 1931.

Narciso P. Choyena

Jefe

En suma, las *Cinco canciones argentinas* son seis. Su cuarto número, dependiendo de la edición que elijamos, es intercambiable entre *Jujeña* y *Las Acacias*. En general son todas piezas de simple factura, escritas en un lenguaje tradicional a su época, que no exigen gran despliegue técnico por parte de los intérpretes. Las diferentes poesías elegidas están trabajadas en forma silábica sobre un acompañamiento de piano que funciona como apoyo armónico de la melodía. Boero, gran conocedor de la voz y de la escritura pianística, parece priorizar la forma de “decir” más que el lucimiento de las cualidades vocales del virtuoso que las pueda abordar. Seguramente estas partituras fueron pensadas para el público de la época (profesionales y aficionados). Una época en la que el escuchar música implicaba hacerla. Una época en la cual resultaba bastante común poder leer una partitura. Una época en la que el Conservatorio de Música de Buenos Aires, fundado dado por Alberto Williams, llenaba las aulas de sus ciento once sucursales distribuidas por el país.

*Mensaje*, “apacible (sin lentitud)”, exige del cantante una expresión tierna, suave, en la interpretación de una melodía que apenas excede el ámbito de octava (mi 4 – fa 5). De sencilla factura, una sola sección –compás de cuatro tiempos, tonalidad de sol menor–, con su repetición variada de acuerdo a las necesidades del texto de Dávalos, cumple la misión que señala su título.

**Mensaje**, de Juan Carlos Dávalos

Aún guardan las violetas que te envió,

Nacidas a la luz de las estrellas

Y cubiertas de gotas de rocío,



Algo del cielo de la noche en ellas;  
Como sí sus colores,  
Fuesen ansia de azul resuelta en flores.

Una a una cogílas cuidadoso,  
Y a todas las bendije al invocarte,  
Dejando en cada cáliz oloroso  
De mi ardiente querer, alguna parte;  
Tal es cada violeta,  
Un mensaje de amor de tu poeta!

*Serrana*, en cambio, con su carácter animado y una propuesta dinámica más diversa, ofrece el necesario contraste con la pieza anterior. Sus tres secciones (A B A') ostentan cambio de modo, de compás (6/8, 2/4), de movimiento (Moderato Animado; Mucho más lento) y de intensidad. La parte del piano remarca estas diferencias con una escritura acórdica desplegada que frena su marcha en la sección central, con acordes en contratiempo y sincopados (mano derecha). Una única estrofa (A) se repite luego de la sección central (B), rematando el trozo con la reiteración de los dos primeros versos del texto de César Carrizo.

*Serrana...* de César Carrizo

Serrana que vas cantando  
Porque no sabes de penas,  
Por los soles de tu cara  
Ya no hay invierno en la sierra.

*Alma sin dueño...*  
*¡Qué yo no diera*  
*Por quemarme en las llamas*  
*De esas hogueras!*

Serrana que vas cantando  
Porque no sabes de penas,  
¡Por los soles de tu cara  
Ya no hay invierno en la sierra!

Serrana que vas cantando  
Porque no sabes de penas.

En *Ruego* Boero vuelve sobre la estructura en dos partes (A A'), también en función de un poema de Dávalos. El compás elegido es de tres tiempos, colaborando en el logro del movimiento andantino un acompañamiento trabajado en tres planos, cuya línea central fluye en una escritura en corcheas. La melodía no sobrepasa el ámbito de octava (mi 4, mi 5) y discurre respetando el espíritu del texto.

*Ruego*, de Juan Carlos Dávalos

Mírame muy hondo con tus ojos buenos  
Límpidos y puros como dos luceros;  
Con tus ojos claros, con tus ojos serios,  
Dulces como arrullos, graves como genios.

De tus ojos nunca quiero verme lejos,  
Divinos tesoros de amor y de ensueño;  
De tus ojos vivo, por tus ojos muerdo:  
¡Mírame muy hondo con tus ojos buenos!

*Jujeña* es la pieza que ofrece mayor dificultad por los cambios de color y de dinámica. Se inicia en un Allegro moderato, en compás de tres tiempos, manipulado por retardos. La melodía debe ser interpretada suavemente, siguiendo reguladores que no sobrepasan el fuerte. Los tresillos del acompañamiento rompen la subdivisión binaria. El trozo se repite en función del poema de González López. La parte central se inicia con un súbito cambio de carácter (Andante lento) y de compás (dos cuartos), en un pianissimo casi susurrado que refuerza el carácter del texto. Los tresillos, ahora en la parte del canto, producen el efecto de compás amalgamado. La reexposición del tema principal, esta vez sin repetición, evoluciona sobre el final con un gran regulador que va del fortissimo al pianissimo.

*Jujeña*, de E. González López

Frescor de chirimoyos  
    vidita –  
Flor de Abertuya;  
Perfume de Amancay  
    y de Puya-puya.  
Brisas serranas,  
Que perfuman los cantos  
De tus mañanas.

Trinar de charchaleros  
    vidita –

y Reinas moras;  
Todo dice la gracia  
    con que te doras  
tardes serenas,  
con tersura de helechos  
y de azucenas!

Del misterio de piedra  
    vidita –  
De tus quebradas,  
Llegan lamentaciones  
    Hondas, calladas  
Llora la Quena  
su leyenda infinita  
    de amor y pena.

Oro tienen tus campos  
    vidita –  
Oro y aromas  
Si se duerme la tarde  
    Sobre tus lomas;  
Flor de Agapanto,  
¡Canto porque te quiero,  
Por eso canto!

*Las Acacias* dista en mucho de presentar las dificultades de la pieza anterior. Tal vez por eso Boero la haya incluido en reemplazo de aquella en la primera edición. De forma ternaria reexpositiva, es una creación intimista, sin grandes alardes vocales ni instrumentales, puesta al servicio de la expresividad del texto de Leopoldo Díaz.

***Las Acacias, Leopoldo Díaz***

Las acacias blancas son  
A la vera del camino  
Como un viejo peregrino  
Apoyado en su bordón

Y las acacias rosadas,  
Manos gráciles tendidas  
Para coronar las vidas  
Con guirnaldas perfumadas!

¡Quién pudiera ser acacia  
y en la senda del amor  
deshojarse en lenta gracia,  
fibra á fibra, flor a flor!

El ciclo se cierra con *Silueta*, Alegretto en compás de dos cuartos, de forma ternaria reexpositiva, cuya ágil melodía revaloriza otro texto de Dávalos.

*Silueta (Ruit Hora)*, de Juan Carlos Dávalos

Costeando la acequia  
la dejo alegre ir,  
a la sombra del monte,  
por delante de mí.

La canastilla al brazo  
va recogiendo así,  
helechos delicados  
y flores de rubí.

Refleja el agua trémula  
en la sombra, al huir,  
como un albor de luna  
su veste de clarín.

A su paso la acequia  
huele a menta y anís,  
y zumba en las retamas  
fugaz el colibrí.

¡Cómo va de ligera  
la silueta gentil  
recogiendo las galas  
del agreste jardín!

Y mientras ella, alegre,  
ríe y canta feliz,  
Yo la miro en silencio  
... sin saber que decir.

## NOTAS

### 1. Gran Premio Europa

Gestionado por la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Ministro de Instrucción Pública, Dr. Magnasco, el Congreso Nacional creó, en 1896, tres becas para perfeccionar estudios musicales en el Viejo Mundo. Bajo el nombre de Gran Premio Europa. Dada su importancia, transcribimos su reglamento, vigente sólo hasta 1914:

**Artículo 1.-** Para ser admitido al Concurso de Música se requiere haber nacido en la República argentina; contar menos de treinta y cinco años de edad y poseer alguno de los idiomas extranjeros que siguen: alemán, francés o italiano, suficiente para traducir una página de corrido y por escrito.

**Art. 2.-** Las facultades musicales de los concurrentes serán consideradas bajo las manifestaciones siguientes: 1ro. *la composición*; 2do. *la ejecución*; 3ro. *la didáctica*.

**Art. 3.-** Las pruebas a que serán sometidos los concurrentes estarán divididas en dos categorías: 1ro. Conocimientos generales (examen de admisión al Concurso); 2do. Conocimientos especiales (Concurso).

**Art. 4.-** En cuanto a los conocimientos generales, exigidos a todos los concurrentes, las pruebas serán: 1ro. Solfeo; 2do. Armonía; 3ro. Contrapunto y fuga. Exceptúanse los cantantes, para quienes las pruebas versarán sobre Solfeo y elementos de Armonía. Las pruebas de Solfeo consistirán: 1ra. En exponer una lección de teoría designada por la Sección; 2da. En responder a varias preguntas; 3ra. En leer a primera vista una lección manuscrita en siete claves; 4ta. En escribir un dictado melódico. Las pruebas de Armonía consistirán: 1ra. En exponer la teoría de los acordes; 2da. En responder a varias preguntas; 3ra. En armonizar un bajeta; 4ta. En armonizar un canto dado. Las pruebas de contrapunto y Fuga consistirán: 1ra. En exponer la teoría del contrapunto; 2da. Escribir un Contrapunto a cuatro voces, sobre un canto llano dado por la Sección, en una voz determinada; 3ra. Escribir una Fuga a dos o más voces, sobre el tema elegido por la Sección, entre los tres que el concurrente inventará en el acto mismo, en los tonos y compases propuestos de antemano.

**Art. 5.-** En cuanto a los conocimientos especiales, las pruebas serán: a) Para los compositores 1ra. Composición de una romanza para piano o para canto y piano, hecha sobre uno de los tres temas que el concurrente inventará en los tonos y compases que la Sección indique, quedando a voluntad del concurrente la elección de dicho tema; 2da. Instrumentación para pequeña

orquesta de una página designada por la Sección; 3ra. Análisis oral de una pieza de música designada al efecto; 4ta. Ejecución de una pieza al piano elegida por el concurrente; 5ta. Presentación de las obras originales del concurrente, acompañado de un certificado de autenticidad, otorgado por un Conservatorio o por un Profesor conocido. [...]

### **OBSERVACIONES**

1ra. Durante el Concurso de composición el concurrente tendrá un piano a su disposición. [...] 3ro. Entre concurrentes de igual clasificación se dará la preferencia a los compositores. 4ta. Los concurrentes presentarán certificados o diplomas de estudios otorgados por un Conservatorio o por un Profesor conocido. 5ta. Las pruebas de los didáctas serán consideradas principalmente del punto de vista técnico, y las de los compositores del punto de vista de la creación. 6ta. No podrán presentarse a concurso aquellos que hubiesen disfrutado anteriormente de una subvención nacional o provincial de carácter análogo. 7ma. La clasificación se hará de 0 a 10 puntos sobre cada artículo correspondiente a las pruebas. Serán admitidos al Concurso los que obtuviesen de 7 a 10 puntos como promedio de las clasificaciones, quedando eliminados los que obtuvieren de 0 a 6 puntos. 8va. Las sesiones de examen serán de cuatro horas para los concurrentes, con excepción de los que hagan trabajos de composición, los cuales dispondrán de las horas hábiles de un día para cada uno de sus trabajos.

### **PREMIOS DEL CONCURSO**

Los premios del concurso definitivo son tres, a saber: **Gran Premio Europa, Segundo Primer Premio, Segundo Premio.** Cuando la Sección en presencia del Presidente y del Secretario de la Comisión haya juzgado el Concurso, deberá solicitar la presencia de la Comisión Nacional de Bellas Artes para comunicarle el resultado, el cual, una vez aprobado por simple mayoría, será elevado en un informe a S. E. el Señor Ministro de Instrucción Pública y comunicado a la prensa de la República.

### **DE LOS PENSIONADOS**

1ro. Los pensionados podrán elegir, para hacer sus estudios de perfeccionamiento, los Conservatorios oficiales de las siguientes ciudades: Berlín, Leipzig, Munich, Viena, París, Bruselas, Milán y Nápoles. 2do. Los pensionados comunicarán a la Comisión Nacional de Bellas Artes, a los cuarenta días de su llegada a Europa, el Conservatorio al que hubieren ingresado y su domicilio, a los fines disciplinarios. 3ro. Los pensionados no podrán cambiar de residencia sin la previa comprobación de haber terminado sus estudios de perfeccionamiento; en cuyo caso podrán emprender su jira artística para el

conocimiento de las diversas escuelas. 4to. Los pensionados están obligados a presentar semestralmente, a la Comisión Nacional de Bellas Artes, certificados oficiales de aplicación y examen. 5to. Los compositores y los didácticos mandarían semestralmente sus composiciones y los demás pensionados los trabajos que hicieren. 6to. Cada semestre, mientras dure su estadía en Europa, todos los pensionados comunicarán por escrito en forma de notas simples, sin especial preocupación literaria, sus impresiones personales sobre los estudios que hacen, así como juicios breves respecto de obras, autores e instituciones que más les hayan interesado. 7mo. Si los pensionados no cumplieran con lo establecido, a juicio de la sección, la comisión Nacional de Bellas Artes suspenderá los beneficios que la pensión importa.

## **Fuentes**

Archivos:

Fondo documental –Donación Boero– del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, UCA.

Teatro Colón.

## **Bibliografía:**

BOERO DE IZETA, Carlota: *Felipe Boero*. Bs. As., ECA, 1978.

GARCÍA MORILLO, Roberto: *Estudio sobre Música Argentina*. Bs. As., ECA, 1984.

MONDOLO, Ana María: *Felipe Boero*. En: [www.musicaclasicaargentina.com](http://www.musicaclasicaargentina.com)

SACCHI, Esteban: Felipe Boero. En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 14, 1995.

SUÁREZ URTUBEY, Pola: Boero, Felipe. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Volúmen 2, págs. 544 - 546. Madrid, SGAE, 1999.





## **ANTONIO REYNOSO, JOSÉ CARRILLERO Y FRANCISCO PAYÁ, PRECURSORES DEL TEATRO MUSICAL POPULAR ARGENTINO<sup>1</sup>**

**HÉCTOR LUIS GOYENA**

---

En la última década del siglo XIX comenzó a gestarse en la escena dramática argentina el género chico criollo siguiendo los lineamientos de su homónimo español y teniendo como éste los objetivos de la evasión y el entretenimiento. En forma muy sintética puede señalarse que la trama se centraba principalmente en un conflicto sentimental con final feliz o trágico, complementado con intrigas secundarias y con una variada gama de personajes o tipos pintorescos que se movían en función de la historia central, desarrollada en un ambiente local, en particular la urbe de Buenos Aires y contemporáneo. En poco tiempo el auge del género criollo reemplazó al antiguo repertorio español y hasta a los actores de ese origen.

De esa manera el sainete lírico y otras expresiones dramáticas similares realizaron hasta fines de la década de 1920 el registro de acontecimientos y hechos más o menos destacados del entorno histórico social, político y cultural contemporáneos empleándolo para difundir sus ideas y dar un enfoque propio de ellos. También hay que sumar una pretensión didáctica y moralizante porque como señalan Susana Marco y otros (1974:15) "el espectador era una conciencia receptora que adhería tácitamente a la escala de valores propuesta desde el escenario".

La labor ininterrumpida de los teatros por hora, con cinco sesiones por día y a veces con una obra por sesión, hace decir a Susana Marco (ibid.:255) "que el teatro del género chico criollo es la primera manifestación de una cultura de masas que se dio en Argentina". La clase media empleó como medio de comunicación masivo el teatro y entre sus variantes el teatro por sesiones. Ello fue posible por el surgimiento en la zona del litoral argentino de una clase media consolidada y con el suficien-

1. Versión leída en el VII Congreso IASPM-AL (*Rama Lationamericana de la Asociación Internacional de Estudios de la Música Popular*)- La Habana, 19 al 24 de junio de 2006.

te poder adquisitivo como para gestarlo y nutrirlo de manera firme y continua durante cuarenta años.

El aluvión inmigratorio europeo que recibió Argentina a partir de la segunda mitad del siglo XIX, hizo que también llegaran músicos de dispar procedencia y en especial españoles que ya fuera como intérpretes, directores de orquesta y/o compositores, se integraron a la intensa vida teatral de Buenos Aires.

Tres compositores españoles en particular Antonio Reynoso, José Carrilero y Francisco Payá radicados definitivamente en el país contribuyeron a configurar los rasgos musicales del teatro chico.

En las diversas modalidades escénicas locales que se desarrollaron contenidas en rótulos como “pasos líricos”, zarzuelas, operetas, comedias, vodeviles, “pochades”, sainetes y revistas, los tres hicieron jugar a la música un papel de enorme importancia al convertirla en un elemento dramático esencial en el desenvolvimiento de la intriga.

El presente trabajo tiene como finalidad realizar una aproximación a algunas de sus creaciones, destacando ciertos géneros musicales del patrimonio popular, en especial el tango, que utilizaron y reelaboraron para concretar un teatro eminentemente masivo.<sup>2</sup>



Figura 1. Antonio Reynoso

2. Las partituras consultadas se encuentran en los Archivos del INET (Instituto Nacional de Estudios de Teatro) de la ciudad de Buenos Aires.

Antonio Reynoso, nacido en Bilbao en 1869, fue el primero en llegar a Buenos Aires debutando en 1889 como director de orquesta en el Teatro Nacional. Al año siguiente musicalizó la primer obra *Circo Nacional*, con un libreto de Juan Durán. y en 1897 dos de las más significativas, *Los políticos* sainete cómico-lírico de Nemesio Trejo y *Justicia criolla*, zarzuela cómico-dramática con libro de Ezequiel Soria sobre la que nos detendremos en particular.

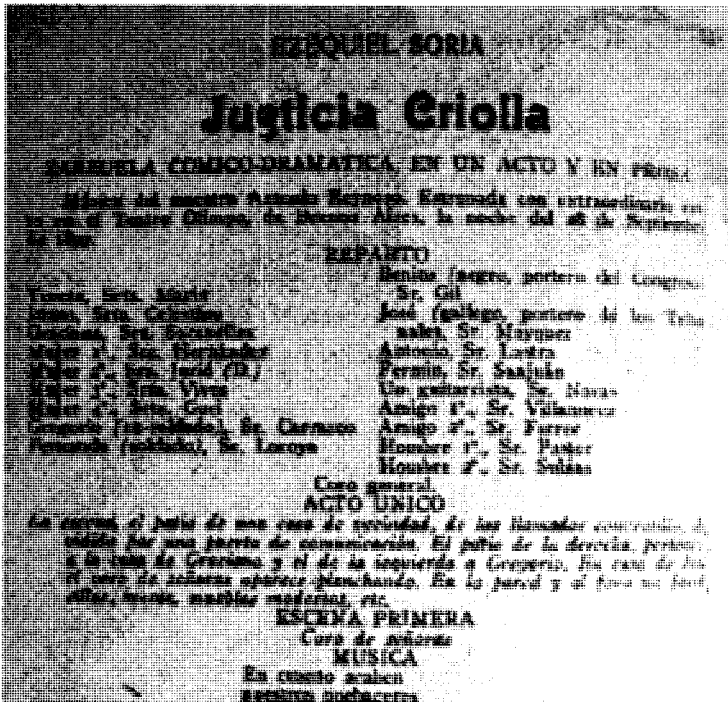


Figura 2. Libreto de *Justicia Criolla*. Reparto original

*Justicia criolla*<sup>3</sup> se ambienta en un conventillo, casa en la que se alquilaban cuartos que eran el tipo de vivienda más asequible a las clases desposeídas de Argentina. Constituían un microcosmos donde se alojaban inmigrantes de distinta nacionalidad, raza y religión –italianos, españoles, turcos, judíos– junto a una amplia gama de componentes nativos y en los que la convivencia no siempre se

3. Estrenada en el Teatro Olimpo de la ciudad de Buenos Aires el 28 de septiembre de 1897 por la Compañía de E. Gil.

caracterizó por su armonía. Reynoso logró reflejarlo utilizando géneros musicales contrastantes en un dúo entre Benito, el criollo portero del Congreso y José, el gallego ordenanza de los Tribunales, al identificar al primero con un tiempo de milonga y a José con uno de muñeira. Debe destacarse que era habitual que los compositores teatrales de la época señalaran en el encabezamiento de muchos números musicales indistintamente *tiempo de tango*, *tiempo de milonga* o *estilo de milonga* como para indicar un *tempo* o “aire” sobreentendido por los ejecutantes y que supone una manera de interpretar sujeta a la transmisión oral. Es que el tango se encontraba en su etapa de gestación, por lo que estos primeros ejemplos teatrales todavía se emparentan mucho con los tangos de zarzuela española, provenientes a su vez de la habanera cubana.

N.º 2. Duo de Benito y José.

Benito José

Yo soy un hombre entendid en po li ti ca ya no es aunque sepa muchas cosas tu no sabes lo que yo Yo co no co tien mi tierra ya conciencia puda ha

Figura 3. Justicia criolla. Pág. 1

Dúo de Benito y José de *Justicia criolla*. Se trata de la denominada “parte de apuntar”, la reducción para canto y piano que se utilizaba en los ensayos y que servía de guía al director de orquesta. Posiblemente se trate del manuscrito original de Reynoso.

14

*Jose*

¿Sabes de la tierra de la mía se yo más?

Supe en mi pueblo ser un D. Juan y a las ga llegas en amor rar y con la gai ta y el tambor.

¿Qué se re natas las que yo di que de tri un pes ob tu ve yo Soy un ga

Figura 4. Justicia criolla. Pág. 2

Handwritten musical score for "Justicia criolla". The score is written on multiple staves. The lyrics are written in cursive below the staves. There are several annotations and markings on the score, including "Berrito", "Cuerda", and "Cuerda". The lyrics are:

llega conquista dor 777  
Berrito  
A rras tramos casa so nes las por te ñas pasamos como el Rio de la  
Plata le arrastra a su seno el mar mi tierra es Buenos Aires y este pueblo es un jar

Figura 5. Justicia criolla. Pág. 3

Handwritten musical score for "Justicia criolla" on page 4. The score includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "dina Sus mujeres son las flores y hay cada hembra hermana", "di Yo canor co ad gunas q' son un ahu ri Oye como si Juana yo la cano", and "Sard bailar pasado". The score is marked with "1.º", "2.º", "3.º", "4.º", "5.º", "6.º", "7.º", "8.º", "9.º", "10.º", "11.º", "12.º", "13.º", "14.º", "15.º", "16.º", "17.º", "18.º", "19.º", "20.º", "21.º", "22.º", "23.º", "24.º", "25.º", "26.º", "27.º", "28.º", "29.º", "30.º", "31.º", "32.º", "33.º", "34.º", "35.º", "36.º", "37.º", "38.º", "39.º", "40.º", "41.º", "42.º", "43.º", "44.º", "45.º", "46.º", "47.º", "48.º", "49.º", "50.º", "51.º", "52.º", "53.º", "54.º", "55.º", "56.º", "57.º", "58.º", "59.º", "60.º", "61.º", "62.º", "63.º", "64.º", "65.º", "66.º", "67.º", "68.º", "69.º", "70.º", "71.º", "72.º", "73.º", "74.º", "75.º", "76.º", "77.º", "78.º", "79.º", "80.º", "81.º", "82.º", "83.º", "84.º", "85.º", "86.º", "87.º", "88.º", "89.º", "90.º", "91.º", "92.º", "93.º", "94.º", "95.º", "96.º", "97.º", "98.º", "99.º", "100.º". The score is written in a cursive style with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Figura 6. Justicia criolla. Pág. 4

Muy Compañero

de la Coda

Era un Domingo de Bar-nal y al Pasa tiempo fui me aboi-

lar Hablé d la Juana para un chotis ya na ma-

rar la me de ci di En sus oídos me la mear

Figura 7. Justicia criolla. Pág. 5



16

te me puse tier no y tanto hablé q' la muchacha se con mo vió con mil promesas determi

(Bailando con coste.)

mor.

ataca por encima

N.º 2. Bis a la Milonga sin repetir calderón

Figura 8. Justicia criolla. Pág. 6

En el tercer cuadro, durante el desarrollo de un baile los participantes piden valses, cuadrillas y tangos, expresando el personaje de Benito “Como buenos criollos propongo que se abra la sesión con un tango”. Lo que demuestra que a fines del siglo XIX el tango había logrado su reconocimiento entre las clases populares y ya no se encontraba limitado a ambientes prostibularios y marginales como ha venido señalando el imaginario de muchos estudiosos. Las acotaciones escénicas marcan la interpretación de la danza



The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Don Quijano de la Pampa". The score is divided into three systems. The first system includes staves for "Guitarra" (Guitar) and "Orquesta" (Orchestra). The second system includes staves for "Cantor" (Singer), "Guitarra", and "Orquesta". The third system shows a vocal line with lyrics and an orchestral accompaniment. The lyrics are: "En tre los pas ta - ti", "re - da - co - mo u na peca da per". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and notes.

Figura 10. Inicio del Estilo que caracteriza al protagonista de *Don Quijano de la Pampa*

El segundo compositor que se aborda, José Carrilero, nació en Madrid en 1870 y llegó a Buenos Aires a comienzos de 1900, incorporándose rápidamente a su vida teatral.



Figura 11. José Carrilero

En obras como *El comité* (1914) de Alberto Vacarezza, *Su majestad el tango* (1915) y *El teatro nacional* (1915) de Juan Teysera, empleó también asiduamente al tango como componente substancial de sus creaciones musicales. Pero como señala Marta Lena Paz (1988:169) en paralelo y paulatinamente a la evolución del contexto, las formas teatrales locales comenzaron a extender sus perspectivas tanto semánticas como morfológicas, lo que hizo que al promediar la década de 1910 aparecieran las denominadas comedias líricas que pueden considerarse como antecedentes de los musicales porteños que surgieron a partir de 1930. Es así que en 1915 Carrilero musicalizó *La mazorca*<sup>5</sup> de Carlos M. Pacheco, denominada escenas porteñas de 1840 que transcurre en la época de Juan Manuel de Rosas, en plena lucha entre unitarios y federales. No puede rotularse como una obra histórica, pero se explota la circunstancia de manera acertada y los números musicales coadyuban con sumo acierto a tal evocación. El primer cuadro se desarrolla durante una fiesta en casa de una familia unitaria bailándose un minué federal. Pero la celebración se interrumpe al ingresar un grupo de negros federales que bailan un candombe y can-

5. Estrenada en el Teatro Nacional de la ciudad de Buenos Aires el 11 de junio de 1915 por la Cía. Vittone-Pomar.

tan coplas intencionadas que causan pavor entre los asistentes. El *candombe* es otra de las danzas que algunos consideraron que influyó en la génesis del tango, hipótesis, hasta ahora, no comprobada.



Figura 12. Libreto con el reparto del estreno de *No hay tierra como mi tierra*

Carrilero, muerto en 1932, abandonó la composición diez años antes, pero una de sus últimas realizaciones *No hay tierra como mi tierra*<sup>6</sup> (1921) sobre textos de José Saldías, denominada “fantasía”, puede definirse como una comedia musical embrionaria, dada la importancia y cantidad de sus números musicales y una trama

6. Estrenada en el Teatro Nacional de la ciudad de Buenos Aires el 24 de agosto de 1921 por la Compañía de P. Carcavallo.

expuesta en seis cuadros que transcurren en diversos entornos: la pampa argentina, Sevilla, Londres y París a los que Carrilero evocó con variados géneros musicales y en el que un motivo inspirado en una vidalita pampeana oficia de leitmotiv en el transcurso de la obra. e identifica al protagonista Juan Criollo que tentado por Mandinga emprende una búsqueda identitaria por diversos países, hasta retornar, como hijo pródigo, a su suelo natal.

Francisco Payá, nació en Guipúzcoa en 1879 y arribó a Buenos Aires en 1895 donde se inició como director de orquesta. En 1904 compuso la música para la primera obra de autor nacional *Blancos y Colorados* de Alberto Weisbach.



Figura 13. Francisco Payá

Fue el más prolífico de los tres creadores pues entre 1904 y 1929, año de su muerte, su producción alcanzó a totalizar cerca de cuatrocientos títulos.

De sus realizaciones sobresale *Música criolla*<sup>7</sup> sainete cómico lírico dramático con textos de Carlos M. Pacheco y Pedro Pico. También situado en un conventillo, en el primer número Payá elabora un sexteto de compadritos, hombres de acción del suburbio porteño y sus mujeres en base al ritmo del tango que concluye con la danza de las tres parejas.

7. Estrenada en el Teatro Apolo de Buenos Aires el 5 de junio de 1906 por la Compañía José Podestá y Hnos.

Pero interesa destacar en particular el tercer número, *Ma chi fu ca tirato la pietra*, un cuarteto cómico de italianos que integran un conjunto de tango, y en el que el compositor utiliza citas de motivos melódicos populares, señalando en la partitura “los tres músicos no cantan, figuran que tocan diferentes aires que suena la orquesta”. Los aires o motivos son las milongas *Bartolo* y *La tinaja*, nombres que aparecen indicados en la partitura mientras se mantienen notas ligadas, lo que demuestra que estas melodías populares eran bien conocidas por todos dado su carácter tradicional y colectivizado y no necesitaban que se las pautara. Además el número, a pesar de su carácter jocoso, no está colocado como simple pieza pasatisa, sino que completa la psicología de los músicos y refleja de manera indirecta y con sorna el nudo central de la trama.



Figura 14. *Música Criolla*, fragmento del tercer número *Ma chi fu ca tirato la pietra*

*Los payadores*<sup>8</sup> (1915) sainete criollo con textos de José González Castillo y Carlos Schaefer Gallo, centra la trama en dos de estos cantores populares que se enfrentan por el amor de una mujer y lo resuelven a través de una payada en décimas de contrapunto. Para entonarlas, el género musical que de manera lograda utiliza Payá es la milonga pampeana.

8. Estrenada en el Teatro Nacional de Buenos Aires el 30 de septiembre de 1915 por la Compañía Vittone-Pomar.



Figura 15. Inicio de la Payada de contrapunto de la pieza *Los payadores*



Después del estreno, el comentario del diario *Crítica* del 1 de octubre de 1915 señaló

“*Los Payadores*, tanto por el asunto, el desarrollo del mismo y la pintura de los tipos que en él intervienen hubiese constituido un sentado éxito para los autores seis o siete años atrás, cuando el sainete de corte arrabalero cabía aún en el gusto de nuestro público. El estreno de anoche no tiene pues ni originalidad de asunto ni de personajes, si bien tiene un gran mérito sobre sus congéneres: carece de conventillo y se evita la inevitable puñalada final. [...] La música de Payá es indudablemente superior al libro; tiene números muy bonitos y lleva impreso en toda la partitura un sello eminentemente nacional, habiéndose desterrado de ella el eterno tango de nuestros “inspirados” compositores nacionales.[...]”

Es de destacar en esta crítica cómo aun persistían los prejuicios hacia el tango considerándolo no representativo de lo nacional y como la reiteración de ciertos tipos y ambientes del arrabal porteño habían comenzado a saturar al género teatral, hecho que algunos estudiosos consideran como el inicio de su decadencia, pero sobre todo resalta como se valorizaba la música de Payá reconociéndosela como auténticamente nacional.

En *El último tango*<sup>9</sup> de 1922, sainete de Isaac Morales, el tango se hace presente en casi todos los números musicales: en el preludio inicial, en un dúo con carácter cómico, en un sexteto vocal y como número de danza. La obra finaliza con un tango lento donde Payá expone ideas musicales más cercanas a las desarrolladas por el género fuera de la escena.

Era el momento que en el tango rioplatense concluía la etapa denominada Guardia Vieja, en la que la danza había adquirido rasgos definitorios que sucintamente pueden resumirse en una estructura formal de tres secciones, una configuración melódica sobre la base de acordes desplegados de tónica y dominante, gran riqueza armónica y sobre todo una rítmica estructurada en base a silencios, sínco-pas y desplazamientos acentuales, lo que la habían alejado totalmente de los sencillos modelos teatrales que se acaban de tratar. Además como señalo en un trabajo anterior (Goyena, 2005:35), las orquestas de teatro se conformaban con el quinteto de cuerdas completo, flauta, oboe, clarinete, fagot, cornos, pistones o trompetas, trombones, timbales, tambor y bombo, lo que producía una sonoridad alejada de los conjuntos típicos de tango integrados por dos o más bandoneones, igual número de violines, contrabajo y piano. Payá no fue ajeno a tal evolución y compuso tangos independientes de la vertiente teatral como lo demuestra el caso de *Tierra mía*, grabado por la Orquesta de Roberto Firpo en 1926.

9. Estrenada en el Teatro Majestic de Buenos Aires el 3 de febrero de 1922 por la Compañía Lages-Paducci.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "El último tango". The score is written on ten staves. The top staff has the title "El último tango" written in a cursive hand. Below it, there are several staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The word "Causo" is written on the third staff, and "Sento" is written on the fourth staff. The word "Solo" is written above the fifth staff. The notation includes various note values, rests, and slurs. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft.

Figura 16. Inicio del tango lento con que finaliza la obra *El último tango*

## A manera de síntesis

En este conciso recorrido por algunas de las obras de los tres creadores, pudo apreciarse que sin evadir en la realización de ciertas composiciones el influjo de su ascendencia hispánica, asimilaron con rapidez el patrimonio musical popular argentino coetáneo que recrearon y reelaboraron para señalar las peculiaridades del heterogéneo mundo de criollos y de inmigrantes que exhibían las obras en la escena, contribuyendo a la particular conformación del género chico teatral. Sus números no estuvieron concebidos como mero espectáculo dentro de las obras, sino que se ubicaron siempre en función de la intriga, buscando identificar o delinear personajes, intensificar el sentido de una circunstancia concreta o ubicar al espectador en un tiempo y espacio precisos.

Esto no implica desconocer la labor de otros músicos contemporáneos a ellos, pero la abundante y continua producción de los españoles Reynoso, Carrilero y Payá los coloca como precursores del teatro musical popular argentino que se prolongó en las décadas del 30 y del 40 en las comedias musicales porteñas del dramaturgo Ivo Pelay y del compositor Francisco Canaro y en las que el tango fue el eje temático de casi todos sus argumentos.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1945 *Antología Musical Argentina. Sección Sainete Argentino. Fascículo I*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- GOYENA, Héctor Luis
- 1994 El tango en la escena dramática de Buenos Aires durante la década del veinte *Latin American Musical Review* 15 (1) 93-109.
- 2005 Del cuplé al tango. El compositor José Padilla en la escena dramática de Buenos Aires. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 19, 31-50.
- LAMAS, Hugo y Enrique BINDA
- 1998 *El tango en la sociedad porteña 1880-1920*. Buenos Aires: Ediciones Héctor Lucci
- LENA PAZ, Martha
- 1984 La música en el teatro argentino: el sainete y otras expresiones análogas. *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología* 22-24-XI, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- 1988 Antecedentes y perspectivas de la comedia musical en el teatro argentino. *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
- MARCO, Susana, Abel POSADAS, Martha SPERONI y Griselda VIGNOLO
- 1974 *Teoría del género chico criollo*. Buenos Aires: Eudeba.

\* \* \*

**Héctor Luis Goyena.** Licenciado en Música, especialidad Musicología y Profesor de Música egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Docente de la cátedra de Músicas Tradicionales en dicha Facultad y de Introducción a la Musicología y Etnomusicología Argentina en la carrera de Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”. Desde 1979 es investigador del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” en el área de la Etnomusicología, habiendo realizado trabajos de investigación de distintas provincias argentinas, en Bolivia y en Venezuela. Ha publicado libros y artículos en revistas especializadas, presentado trabajos en congresos y dictado talleres y conferencias. Desde 2006 es investigador del Instituto de Investigación Musicológica de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Actualmente es Vicepresidente de la Asociación Argentina de Musicología.

## CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS

---

El Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias musicales de la UCA, invita a presentar trabajos de investigación referidos a cualquier campo de la musicología. Los mismos deberán ser inéditos en castellano, o bien, versiones en castellano de artículos ya editados o publicados parcialmente en otros idiomas. Los trabajos serán sometidos a referato y se receptionan a lo largo de todo el año. Cada colaboración será evaluada por dos investigadores quienes elevarán su dictamen a la Dirección del Instituto.

Normas de presentación:

- Los artículos podrán tener una extensión máxima de 50 páginas (incluyendo texto, bibliografía, mapas, ejemplos musicales, figuras, fotos, etc.).
- Se deben entregar en formato papel Hoja tamaño A4 en donde puede incluirse (incluyendo texto, bibliografía, mapas, ejemplos musicales, figuras, fotos, etc.) Letra Times New Roman cuerpo 12, escrita a doble espacio y en soporte digital (diskette o CD, la copia digital puede direccionarse via correo electrónico a [diana\\_fernandezcalvo@uca.edu.ar](mailto:diana_fernandezcalvo@uca.edu.ar)
- Las notas se presentarán en Times New Roman cuerpo 10, interlineado sencillo.
- La bibliografía se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo el siguiente criterio que a modo de ejemplo proporcionamos cita de libro, artículo de revista y artículo publicado en Internet:

VEGA, Carlos

1987 *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi [1º ed. 1956].

RICE, Timothy

2001 "Hacia la remodelación de la Etnomusicología", en Cruces, Francisco y otros (ed.), *Las Culturas Musicales*, Madrid: Trotta, 155-178.

RUIZ, Irma

1985 “Los instrumentos musicales indígenas del Chaco Central”, en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, nº 6, p. 35-78.

MENDOZA, Giovanni

2002 “Panorama de la flauta en la Caracas del siglo XIX”, en *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología* nº 5. Versión electrónica en [www.musicologiavenezolana.com/giovanimendoza](http://www.musicologiavenezolana.com/giovanimendoza).

- En caso de incluir imágenes escaneadas (gráficos, fotos, mapas, etc), deberán ser entregadas con una resolución de 600 dpi.
- Los ejemplos musicales irán escritos en programa Finale de la versión 2004 en adelante en adelante y se presentarán en dos formatos: uno en archivo .MUS de Finale y el otro en archivo TIFF con resolución mínima de 300 dpi.
- Los ejemplos e ilustraciones se incorporarán en el lugar que corresponda del artículo y se adjuntarán además en archivos separados debidamente numerados de acuerdo a lo epígrafes del texto original.
- Cualquier cambio en el formato electrónico requerido que pudiera surgir según cada caso, será informado por la Dirección del IIMCV en su debido momento.
- El investigador cuyo trabajo sea aceptado deberá enviar por correo electrónico un resumen del artículo, en castellano y en inglés, de extensión no mayor a 10 líneas.
- Se adjuntará también un curriculum vitae abreviado del/los autor/es, de hasta 12 líneas de extensión.
- Los artículos que no sean aceptados quedarán a disposición de los autores durante el mes posterior al dictamen.
- Luego de esa fecha, los que no hayan sido reclamados serán destruidos para mantener la confidencialidad.
- Se ruega indicar con claridad los nombres completos del/los autor/es, su dirección postal, teléfono y pertenencia institucional.

Enviar a:

Mag Diana Fernández Calvo

Directora

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” UCA

Alicia Moreau de Justo 1500

Edificio San Alberto Magno, Oficina 01

C 01107 AFD Buenos Aires Argentina-

TEL 4338-0882 FAX 4338-0882

[diana\\_fernandezcalvo@uca.edu.ar](mailto:diana_fernandezcalvo@uca.edu.ar)

## PROYECTO DE GRABACIONES DE ARCHIVOS Instituto de Investigaciones Musicológica "Carlos Vega" Detalle de la grabación adjunta

---

### FELIPE BOERO

#### Ciclo de canciones para canto y piano

*De la Sierra... Cinco canciones argentinas* (1921)

1. *Mensaje* [o *Las violetas*] (1917), texto: Juan Carlos Dávalos
2. *Serrana* (ca. 1919), texto: César Carrizo
3. *Ruego* [o *Ruego de amor*] (1917), texto: Juan Carlos Dávalos
- 4.1 *Jujeña* [o *Vidita*] (1918), Texto: E. N. González López
- 4.2 *Las Acacias* (ca. 1922), texto: Leopoldo Díaz
5. *Siluetas*, texto: Juan Carlos Dávalos

Piano: Fernando Di Palma

Egresó del Conservatorio Carlos Morel de Quilmes como profesor de piano. Se graduó como Licenciado y Profesor Superior en Música, especialidad Composición, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Como músico práctico se ha especializado en la interpretación de la canción de cámara y en la función de maestro preparador de Opera. También participa como maestro acompañante de danza clásica y contemporánea. Es compositor, pianista y docente.

Ha realizado numerosas presentaciones en diversas salas y teatros del país. Actualmente trabaja como maestro interno en la Casa de la Opera de Buenos Aires.

Tenor: Adrián Castagnino

Ha participado como tenor invitado en numerosos conciertos sinfónico-corales. En 1999 fue seleccionado en Madrid, para participar en el V Concurso Internacional de Canto "Alfredo Kraus", en Canarias, donde llega a la fase semifinal. En ese mis-

mo año realiza presentaciones en Madrid, Toledo y para el Forum de las Américas en Barcelona.

En 2001 fue uno de los cuatro finalistas del Concurso Nacional “Giuseppe Verdi” organizado por la U.N.R.

En julio del 2003, obtiene el Tercer Premio, *Ventana colonial de bronce*, en el VII Concurso Internacional de Canto Lírico de Trujillo, Perú, siendo el único argentino y la única voz masculina premiada.

Durante los años 2001 al 2003, fue Coordinador Artístico de A.R.D.A.L., Asociación Rosarina de Artistas Líricos.

En 2005, promueve y coordina el 1er Concurso Internacional *Voces líricas* Ciudad de Rosario.

Ha participado en producciones de la Opera de Rosario, Casa de la Opera de Buenos Aires, FUNDAMUS, entre otras, encarando el rol del Duque de Mantua en *Rigoletto* Alfredo Germont en *La Traviata*, Ernesto en *Don Pasquale*, Tonio en *La Fille du regiment*, además de coprimarios en *Nabucco*, *Aida*, *La Forza del destino* y *Guillermo Tell*.

Actualmente dicta un curso de “Técnica Vocal y Aproximación a la Lírca” en el Centro Cultural General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires.





Este libro se terminó de imprimir  
en el mes de agosto de 2006  
en DOCUPRINT S.A.  
Rivadavia 701 (1002) Buenos Aires,  
Argentina  
[www.docuprint.com](http://www.docuprint.com)