



BOLETIN DE LA  
ASOCIACION ARGENTINA  
DE MUSICOLOGIA

Año 11/3 Número 34

Córdoba, Diciembre de 1996

## ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA

La AAM es una asociación civil sin fines de lucro, constituida legalmente el 19/12/1986, con personería jurídica N° 10.121.

### COMISION DIRECTIVA

Presidente: Héctor Edmundo RUBIO  
Vicepresidente: Leonardo J. WAISMAN  
Secretaria: Mónica GUDEMOS  
Tesorero: Virgilio F.H. TOSCO  
Vocal titular: Marisa RESTIFFO  
Vocal suplente: Silvina ARGUELLO  
Vocal estudiantil: Mario DIAZ GAVIER  
Vocal estudiantil suplente: Claudio SBRICCOLI

### ORGANO DE FISCALIZACION

Titulares: Ricardo SAHAB  
Carmen AGUILAR  
Suplentes: Mónica DIONISI

### DELEGACION BUENOS AIRES

Gerardo V. HUSEBY, delegado de Presidencia  
Susana ANTON, Pro-secretaria  
Pablo FESSEL, Pro-tesorero

El Boletín de la AAM es de edición cuatrimestral y se distribuye sin cargo para sus miembros. Los artículos firmados no reflejan necesariamente la opinión de la Dirección.

Registro de la propiedad Intelectual N° 139.285

Director: Héctor E. RUBIO  
Asesores: Comisión Directiva de la AAM  
Corresponsales: María Antonieta Sacchi de Ceriotto (Mendoza), Omar Corrado (Pcia de Sta. Fe), Salvador Rimaudo (Tucumán), Ricardo Salton (Bs. As.), Zenaide Lisi de Crivelli (Salta)

Armado de este Número: Leonardo J. Waisman, Marisa Restiffo

Dirección Postal: Sede de la AAM - Av. Gral Paz 33 - 5000 Córdoba

Teléfono (51) 21 0066

Email: [gperez@agora.com.ar](mailto:gperez@agora.com.ar)

## EDITORIAL

Este Boletín aparece con retraso de más de un mes. La demora se debe al conocimiento que tenía la AAM de los cambios que se producirían en la Dirección del Instituto Nacional de Musicología. Queríamos, como todos los años, incluir en el número de Diciembre la convocatoria para las Jornadas/Conferencia Anual, y hasta tanto no se nombrara un nuevo Director para el INM no podíamos confirmar la realización conjunta de estos eventos. Contando ahora con la conformidad verbal del Sr. Horacio Ceballos, Director a cargo, salimos a luz. Dada la crítica situación que vive el INM hemos solicitado a nuestra ex-presidenta y Directora a cargo saliente de esa institución, Irma Ruiz, una nota sobre el tema, reemplazando el editorial que teníamos preparado.

### *Cuál será el futuro del Instituto Nacional de Musicología?*

La llamada «Segunda Reforma del Estado» está cobrando muchas víctimas (me refiero a instituciones, no a personas), y todo parece indicar que nuestro único instituto oficial, indiscutiblemente activo en la investigación, es una de ellas.

Como en todas las «reformas» realizadas por el Estado, no hay cabezas bien puestas analizando cómo adecuar racionalmente las estructuras de las instituciones a los nuevos vientos que arrasan, para cumplir con los deberes impuestos por los dueños extranjeros de nuestro presente y futuro, infligiendo el menor daño posible. Hay hombres y mujeres tachando de una lista a los congéneres que «sobran». Podríamos decir que para ellos son meros nombres, apellidos y fechas de nacimiento, si no fuera porque no se tocan a hijos/as, yernos, nueras, sobrinos/as, etc. de ex- o actuales Secretarios, Subsecretarios, Directores y otros funcionarios, de los que está plagada la planta permanente de la Secretaría de Cultura. «Amor filial»? Nepotismo?

Con la experiencia acumulada durante 31 años de vinculación con el INM, considero que no sería una tarea difícil reformar racionalmente las estructuras, pues la paulatina concentración de tareas

administrativas en esferas superiores de la pirámide estatal, han convertido en obsoletos muchos cargos en esa área. Pero es inútil hablar de facilidades o dificultades, pues quienes tienen a su cargo la «reforma», tijeletean sin preguntarse si están destruyendo una institución, que, como en el caso del INM, tiene 66 años de historia constatable en sus archivos, o si, como en el caso del Instituto Malbrán, afectan la salud de la población.

Esos son detalles menores para estos personeros de la demolición, cuya desaprensión está en consonancia con la magnitud de su ignorancia y su obsecuencia. Convengamos en que la musicología en nuestro país no ha gozado de los favores gubernamentales en casi toda su historia. Cuando Carlos Vega falleció en febrero de 1966, el INM contaba con sólo dos personas más en su planta permanente (una sola de estas para investigación); de allí, supongo, la decisión de donar su biblioteca a la UCA, a condición de que se creara un instituto de investigación que llevara su nombre. Pero el INM, felizmente, no desapareció. En los años subsiguientes, hubo algunos contratados a la espera de la nueva estructura, hasta que, finalmente, ingresamos en la planta

permanente en 1971, que contaba con apenas 15 cargos (los mismos con los que llegó hasta la reforma que aquí se trata).

Pocos años después, los magros sueldos y las dudas vocacionales ahuyentaron a los investigadores ingresantes en 1971 con sólo una excepción. Como resultado de los egresos y de algunos ingresos en 1980, en 1989 quedaban en el INM una jefa de investigación y 2 investigadores, los únicos con conocimientos técnicos.

A fines de 1993 ocurrió un hecho trascendente: se recicló parte del edificio que ocupara la Biblioteca Nacional—especialmente para el INM. Aunque el espacio asignado no es suficiente y se prevé su ampliación (esperemos que se cumpla), no cabe duda de que fue un paso gigante. Además, se obtuvieron 4 cargos de planta transitoria. En 1996, entre investigadores y técnicos se alcanzó por primera vez un número de 9 personas con conocimientos musicales, idóneas en sus respectivas tareas (incluyendo 1 cargo técnico del CONICET). Se esperaba cubrir las vacantes administrativas por jubilación con más cargos técnicos, para así continuar con la tarea de investigación, preservación, difusión y servicios a la comunidad. Incluso se presentó un proyecto para reunir los archivos en un Centro de Documentación Musical (al que se sumaría en un futuro la Biblioteca), donde los usuarios pudieran acceder a la escucha de los materiales sonoros (tanto de los de campo como de los discos y casetes de edición nacional que suman cientos de miles de registros), la lectura de partituras, y de manuscritos reservados para investigadores, y la apreciación de videos, todo lo cual es aún posible si existe voluntad política de poner a disposición de los interesados, entre los cuales se encuentran quienes pagan con sus impuestos el funcionamiento de las instituciones estatales, lo que se reunió con

no poco esfuerzo y dedicación y que no se halla en otra institución del país. Actualmente, 5 de las 15 personas de planta permanente fueron intimadas a jubilarse o a entrar en el Fondo de Reconversión Laboral, hecho en sí no cuestionable porque tienen de 58 años en adelante, si no fuera que con ellas se van sus cargos. Al menos según la Res. SC 35/97, que nada dice sobre vacantes, el INM tiene 10 cargos de planta permanente, por lo que la División Científico-Técnica (con un codiciado cargo nivel B) y el Archivo de Música Académica, quedarían sin reemplazos de sus titulares, precisamente cuando las donaciones de los herederos de los compositores de música académica argentina se hicieron un hecho habitual, por confianza en la institución. Es decir que la planta permanente del INM se reduciría en un 33,33%, bastante más del 13% que se estableció para la reducción de la planta de la Secretaría de Cultura en su conjunto.

Habrà quien piense, sincera e ingenuamente, que es hora de achicar los gastos del Estado y que el INM no tiene por qué estar exento de ello. Les aseguro que no es así. Primero: el mayor gasto no es precisamente el pago de los sueldos. Segundo: la «viveza criolla» consiste en mostrar cuántos cargos se quitan, pero no cuántos se ponen. Por supuesto, se quitan donde se trabaja a conciencia y con honestidad, y se ponen donde conviene. Quizás debamos entrar en ciertas reglas del juego y aprovechar que es un año electoral para alzar voces en favor del INM. Y, por ejemplo, para pedir la puesta en marcha del proyecto del Centro de Documentación Musical, cuya autoría intelectual resigno gustosamente en favor de su realización.

Para evitar interpretaciones erróneas, aclaro que voy a aprovechar la decisión del Estado de jubilarme para volver a la dedicación exclusiva a la investigación (lo que me

produce una enorme satisfacción), como miembro de la Carrera del Investigador del CONICET, en un Instituto de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, donde soy docente. Creo haber dedicado una buena cantidad de años a incentivar la investigación musicológica desde el INM y la AAM, por lo que estoy en paz con mi conciencia. Por consiguiente, no me considero culpable por sentirme aliviada al dejar la organización y dirección del INM, así como lo hice con la AAM (mis amigos de la CD de la AAM saben que siempre estoy dispuesta a brindar una mano). Además, considero que tengo algunas cosas que decir, se juzgará si bien o mal, sobre la antropología de la música indígena, a partir de mis materiales de campo y de lecturas actualizadas. Perdón si por una vez en los últimos 14 años, pienso primero en mí y en el área de la disciplina a la que dediqué los mejores años de mi vida, más que en las instituciones rectoras.

Felizmente quedan personas en el INM y en la AAM comprometidas con la tarea. Sólo cabe desear que no llegue una cabeza destructora al primero.

**Irma Ruiz**

---

**Primer Encuentro Juvenil de  
Musicología y Actividades Afines**

“Problemas teórico-metodológicos en torno  
a la investigación musicológica”

Fabián Pinnola, integrante de la comisión organizadora de este encuentro, nos remitió la siguiente nota:

A partir del encuentro anual más importante de la disciplina en el país, las *Jornadas Argentinas de musicología*, surgió en 1995 y 1996, entre quienes estamos haciendo las primeras armas, la inquietud de estrechar lazos a fin de conocernos mejor y crecer en nuestra formación; así, en el decurso de las últimas *Jornadas*, realizadas en la

ciudad de Santa Fe, nos autoconvocamos y fijamos estos días de encuentro.

Para esta primera ocasión, que decidimos no fuera de convocatoria abierta sino entre conocidos, se fijó como eje central la reflexión acerca de los “*Problemas teórico-metodológicos en torno a la investigación musicológica*”, pero incluyendo en los tres días diversas prácticas como la ejecución musical, la lutería, el video, el espectáculo.

Esperamos que éste haya sido sólo el comienzo de una actividad continua que fortalezca el crecimiento no sólo de quienes participamos de este hecho, sino también de nuestra disciplina.

Nota: La comisión organizadora agradece a la Lic. Irma Ruiz por haber cedido gentilmente la sede del INM para la realización de este encuentro, así como al Lic. Miguel Ángel García y la Srta. Marta Solorza por el apoyo brindado.

El programa del encuentro, realizado en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” del 20 al 22 de diciembre pasados, incluyó los siguientes trabajos: Andrés Reinoso y Laura Vázquez Mazzini, “*Hacia una nueva evaluación del papel del etnomusicólogo en la investigación*, de Kenneth A. Gourlay (1978)”; Walter Alberto Calzato, “Instrumentos sonoros: arqueología y marcos teóricos”; Miguel Ángel García, “La etnografía de la *performance* en etnomusicología”, Fabián Marcelo Pinnola, “Diccionario visual en el videoclip”; Norberto Pablo Cirio y Gustavo Horacio Rey, “‘Son negros por la fe’. Acerca de la africanidad del culto a San Baltazar en el litoral mesopotámico argentino”; Norberto Pablo Cirio y Walter Alberto Calzato, “La música tradicional gallega en la Argentina”; Diego Bosquet, Pilar Gutiérrez Dorado y Eugenio Gómez del Pulgar; “Fondos musicales del Museo Archivo Teatral, base para una aproximación al teatro lírico en Madrid”. Hubo además exhibiciones de videos de interés musicológico, conciertos, y talleres diversos. La reunión concluyó con un plenario sobre el tema central del encuentro.

### Efemérides de 1996: Anton Bruckner

Publicamos a continuación extractos de un artículo de Juan Pedro Franze aparecido en *Polifonía*, diciembre de 1974.

Nuestro concepto sobre Bruckner debería ser revisado fundamentalmente. El camino de la obra creativa de Bruckner fue lento, y tortuosa resultó su difusión. Aún en vida el celebrado compositor de música eclesiástica, el organista por todos venerado, el artista primordialmente religioso, exaltado hasta los más altos cargos que reservaba para los servidores de la música eclesiástica la ultracatólica corte de Su Majestad Apostólica en Viena, fue objeto de ataques y controversias por aquellas composiciones que configuran su estilo tardío y que se manifiesta a través de las ciclópeas nueve sinfonías. Un epígono..., un wagneriano..., un desmedido: tales las reflexiones que despertaba su obra en los círculos que manejaban la opinión pública. Cosas del momento, actitudes emergentes de la lucha entre dos facciones entre sí tan opuestas, prolongan en el ámbito internacional las consecuencias de una disputa fundamentalmente estética que tuvo su razón de ser en el momento en que se produjo.

Hoy se produce una severa actitud de revisión para volver a las fuentes mismas del pensamiento musical de Bruckner en su prístina faz original.

A mi modo de ver las sinfonías de Bruckner no pueden ser comprendidas si

no se tiene en cuenta, antes, la vasta producción de música eclesiástica del maestro y, dentro de la misma, las tres misas más maduras (y finales), la en Re menor, la en Mi menor y la en Fa menor, compuestas entre 1864 y 1868, y que, por lo tanto, coinciden con las dos primeras sinfonías póstumas (Fa menor, 1863, y Re menor, 1863/1864) y la primera sinfonía en Do menor, 1865/1866. Todas estas obras, inmediatamente previas a la creación de la segunda sinfonía en Do menor, en la que el maestro trabaja de 1869 a 1872, participan en el lento camino del último perfeccionamiento técnico del ya célebre organista de la catedral de Linz.

La labor eclesiástica de Bruckner responde a una tradición específicamente austríaca que se mantiene viva hasta hoy. La diversidad de los centros musicales destinados a exonerar el culto a lo largo del territorio propiamente austríaco garantizaron desde la edad de la polifonía una práctica multiforme, que se fue renovando con cada generación pero sin desechar lo que provenía de las épocas anteriores. De esta manera la formación del joven Bruckner en la música, cumplida paralelamente con la del maestro de escuela, que ya se inicia en Hörsching, prosiguiendo luego en el convento de monjes agustinos de San Florián, culminando -en su primera etapa- en Linz

en 1841, se nutre de estas vetustas tradiciones. Coincidentemente Bruckner se forma con todo rigor en la improvisación contrapuntística en el órgano y tampoco desdeña la música práctica más inmediata, la de tocar en bailes y bodas campesinas. Además enseña música a los párvulos que atiende en las escuelas; son épocas en las que aún se comenzaba la tarea escolar cotidiana con un rezo y con una canción. De allí a la dirección de asociaciones corales de aficionados y de los típicos orfeones había nada más que un paso, y Bruckner se desempeñó durante muchos años en esta actividad eminentemente práctica.

Mientras componía música para esos coros, mientras realizaba sus primeros motetes y también varias obras mayores para el culto en sus años de primer aprendizaje, estudiaba *El arte de la fuga* de Bach, que se sabía de memoria y analizaba las fugas del ínclito Albrechtsberger. El romanticismo musical entra en su infatigable afán de aprendizaje con el oratorio *Paulus* de Mendelssohn. Con el *Requiem* en Re menor, muy mozartiano aún, el primer paso hacia una mayor independencia se vislumbra; cuatro años más tarde nace su *Missa solemnis* en Si bemol menor. Haydn, Mozart, Schubert, he ahí los modelos del joven músico.

En 1855 pasa a Linz. Allí, como organista de la catedral, gozará de la protección y benevolencia del obispo Franz Josef

Rudigier. El obispo atestiguó que quedaba tan impresionado por las improvisaciones organísticas de Bruckner, que cuando éste tocaba, no le era posible rezar. Para Linz son compuestas las primeras dos misas definitivas, en Re y en Mi, esta última para ocho voces con el único apoyo de instrumentos de viento, usados con máxima moderación.

Sólo después de 1861 comienza Bruckner a componer libremente y a compenetrarse con los adelantos más evidentes de la música moderna. En las obras de Liszt y Wagner encuentra la confirmación de sus propias experiencias, ante todo en lo que se refiere al cromatismo y la enarmonía, al nuevo enfoque de las reglas de las consonancias y disonancias. Lo que Bruckner buscaba era la novedad de los enlaces sonoros, los nuevos principios de la integración formal, los secretos recién ahora enunciados de nuevas causales del lenguaje. No sintió la música de Liszt y Wagner como una ruptura absoluta con el pasado, del que él provenía, vale decir, de la tradición sinfónica y de la música polifónica de los clásicos y románticos austríacos. Por lo contrario, era capaz de demostrar cómo se originaban en las sinfonías o en la *Missa solemnis* de Beethoven o en las misas y las sinfonías de Schubert las innovaciones que proclamaba la “joven escuela alemana” en sus festivales en la Thuringia bajo la dirección del ínclito Liszt.

El traslado de Bruckner a Viena, luego de

la muerte de Sechter, su promoción profesional al cargo de organista de la Capilla Imperial y a la atención de la cátedra de teoría musical de la Universidad de Viena, coronaron su carrera y lo rodearon de la respetuosa admiración de todos. La vinculación de Bruckner con el órgano, que sigue cultivando como pedagogo, pero ante todo en sus tareas oficiales en la corte, garantiza la continuidad de sus enfoques artísticos y estéticos. La *Misa* en Re había sido, además, incluida en el repertorio de la Capilla Imperial. Y Herbeck y también el intendente de la música de la corte imperial, el príncipe Constantino de Hohenlohe-Schillingsfürst, le encargan la tercera de estas misas (la en Fa) para la Capilla Imperial. No está de más recordar que Bruckner dedicó al príncipe de Hohenlohe-Schillingsfürst su *Cuarta Sinfonía*, en Mi bemol, la así llamada "Romántica". Después de la *Misa* en Re, Bruckner compondrá para la Iglesia solamente el *Te Deum* y el *Salmo 150*. Con excepción del *Quinteto de cuerdas*, estrenado, al igual que el *Te Deum*, en 1885, el resto de la obra más madura de Bruckner pertenece exclusivamente a sus sinfonías, que son el corolario final, la apoteosis de un estilo sublimado y que tiene sus más hondas raíces en la práctica de la música eclesiástica y en la inmediata tradición clásico-romántica de los grandes músicos residentes en Austria.

Como sucede con todo en torno a la labor de Bruckner sufrimos aún los efectos de

errores de visión. Rasgos biográficos que se deshilvanan ante un análisis más severo, opiniones acerca de su técnica y su estética que ofrecen desproporcionada acentuación de elementos confluyentes y parciales. Un arte que está arraigado en su naturaleza campesina, en su credo católico. *Soli Deo Gloria* es el único lema que encabeza sus obras. También las sinfonías cantan la gloria de Dios como conceptos majestuosos de un pensamiento exclusivamente musical. Siempre hay, en todas las obras de Bruckner, una metamorfosis sutilísima. Ya en las misas, más aún en las sinfonías. Son afirmaciones de su fe y de su confianza en Dios. Celebran la omnipresencia de Dios en la Creación multiforme, pero sin recurrir a concretos causales que se transformarían en símbolos sonoros. Son, en una palabra, música pura, como lo son las misas y aún más que éstas, pues en las mismas Bruckner, al glosar el sublime texto del sacrificio litúrgico aplica ciertos recursos dinámicos y expresivos ineludibles. Son producto de una poderosa mente musical, de lógica exclusivamente sonora y solamente comprensibles desde la misma. El camino del ser humano en ascensión mística a Dios nunca fue referido con tanta claridad como en estas concepciones sonoras y jamás desvestido de igual manera de toda confluencia circunstancial. Bruckner-organista y Bruckner-sinfonista son, pues, dos aspectos de un mismo proceso de gestación artística.

**Juan Pedro Franze**

Estimado socio:

Al enviarles el Boletín N° 34—último del año 1996—queremos desearles a todos ustedes un **Feliz Año 1997**, comunicándoles que el N° 1 de la **Revista Argentina de Musicología** ya está en marcha; esperamos que el mismo estará en sus manos a mediados de 1997. Este primer número, que significará un importante jalón en la historia de la Asociación, será realidad en base a un gran sacrificio que todos compartimos con verdadera satisfacción.

Demás está decir que la Tesorería de la A.A.M. quedará exhausta después de este emprendimiento, por lo que recurrimos nuevamente a ustedes para equilibrar las finanzas. Solicitamos, amablemente, que los que se encuentren atrasados en el pago de su/s cuota/s, se sirvan regularizar la situación a la brevedad.

Recordamos que el **plan de pagos** es el siguiente:

- a) Por años anteriores a 1994 podrá saldarla a razón de \$15.- (estudiantes \$7,50), por cada año adeudado.
- b) Los años 1994 y 1995 se deberán pagar según su valor total, esto es \$30.- (estudiantes \$15), y
- c) Desde 1996 y hasta nueva decisión de la Asamblea General Ordinaria, se abonará \$40.- (estudiantes \$20.-).

#### **Formas de pago**

Al contado en Córdoba: a Virgilio F. H. Tosco, Italia 3055, Dpto. «B», Villa Cabrera, (5009) - Córdoba. Tel. (051)807960.

Al contado en Buenos Aires a Miguel Angel García, E. Echeverría 154, (1843) - Monte Grande, Buenos Aires. Tel. 296-0615. (También en el Instituto Nacional de Musicología).

Por Giro Postal/Bancario: a los mismos nombres y domicilios antes citados.

Por Depósito Bancario: en cualquier sucursal del Banco del Suquía, depositar el importe en la cuenta 01-17-015771-6 Casa Central -25 de mayo 160, Córdoba-, avisando inmediatamente a Tosco o García, telefónicamente o enviando, en lo posible, fotocopia del recibo de depósito.

Comunicamos a los residentes en Capital Federal que también pueden efectuar el depósito en la nueva sucursal que el Banco del Suquía ha abierto en la Estación Callao del Subte “B”, abierta hasta la noche.

**Nota:** El N°1 de la Revista Argentina de Musicología, será enviado **únicamente a los socios que hayan abonado la cuota del año 1996**, ya que la misma fue expresamente incrementada en \$10.- para solventar su publicación.

### *Falleció Bruno Jacovella*

El 11 de septiembre próximo pasado falleció Bruno Cayetano Jacovella, Director del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” entre 1967 y 1979. Asumí la redacción de esta nota por tres razones: porque durante todo ese lapso estuve ligada al INM, porque a él le debo mi nombramiento como Encargada de la Sección Música Etnográfica en 1971, a pesar de ser apetejada por otros, y porque creo que una nota necrológica merece surgir del afecto, capaz de señalar virtudes y defectos (para datos biográficos remito al artículo respectivo del Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, en proceso de edición).

Jacovella—Don Bruno, para muchos—, llegó a la dirección del INM con el mero fin de jubilarse con un sueldo más digno que el que tenía en el Instituto Nacional de Antropología. La antropología fue, precisamente, el primer nexo de nuestra amistad y de nuestro diálogo fecundo en diversos momentos de la labor en el INM y en los extensos *five o'clock tea*, compartidos en el edificio de Quintana 35. Descreía de la musicología, algo imperdonable para un director de un instituto dedicado a la misma, y ése fue un tema de discusión recurrente. (Nunca sabré si logré convencerlo de los aportes que podría hacer la disciplina, o si me desafiaba a argumentar sobre el tema). El segundo nexo fue nuestro mutuo interés por la lengua castellana. Diariamente discutíamos acerca de la precisión de muchos términos y de la puntuación, sobre la que se consideraba el máximo experto. Un tercer nexo, obviamente, fue la música. Pero también hubo serios escollos. Los dos mayores que recuerdo fueron su renuencia a aceptar que hiciera trabajos de campo sola (algo que conseguí después de ingentes

esfuerzos y no pocas discusiones) y sus trabas para que se editara el volumen I de la Antología del Tango Rioplatense, tal como lo terminamos en su ausencia (1975), cuando abandonó el INM para editar el diario *Mayoría* junto con su hermano Tulio, al regreso de Perón. Él quería que el tamaño del texto fuera como el de *Las canciones folklóricas/Antología*, que editara en 1968, y el del tango sobrepasaba varias veces el mismo. Lamentablemente, debido a su resistencia y a que las autoridades (léase Julio Cesar Gancedo) consideraban que el tango no era cultura, los manuscritos durmieron durante cinco años. Para entonces Jacovella no estaba en el INM y Jorge Novati había muerto sin ver editada la obra que dirigiera.

En otros aspectos nos dejó libertad de acción. Siempre aceptó y apoyó nuestros planes de trabajo de campo (con la salvedad antes mencionada). Pero lo fundamental es que creó un rico espacio de discusión—a veces demasiado católico y nacionalista, orientación de la que sabía salir, consciente de nuestro agnosticismo y socialismo.

Don Bruno: a usted que confió en mí cuando sólo tenía el título del Conservatorio y estaba en los primeros años de mi carrera antropológica; a usted que me adosaba el apellido de casada en las publicaciones, contra mi voluntad; a usted que no pudo evitar escuchar mis críticas sobre su gestión en el Teatro Colón; a usted, a pesar de, y por todo, mi reconocimiento y homenaje. Se dirá que esta nota es demasiado personal, pero confieso que no he podido hacerla de otra manera.

Con cariño,

**Irma Ruiz**

## Reseña bibliográfica

Piotr Nawrot, S.V.D., editor. *Música de vísperas en las reducciones de Chiquitos - Bolivia (1691-1767). Obras de Domenico Zipoli y maestros jesuitas e indígenas anónimos*. La Paz: Secretaría Nacional de Cultura, Compañía de Jesús, Misioneros del Verbo Divino, 1994.

Piotr Nawrot, S.V.D., editor. *Monumenta Musica in Chiquitorum Reductionibus Boliviae. Cantus Ordinarii Missae*. [2 tomos sin numerar: ] Anonimus [sic], *Misa I mo Sábado*; Anonimus, *Misa Encarnación*. La Paz, Producciones CIMA, 1996.

*Música en las misiones jesuíticas de Sudamérica*. [6 volúmenes con las partículas correspondientes] GCC1: Anónimo, *Nisi Dominus*, ed. Facundo Agudin; GCC2: Anónimo, *Salve Regina*, ed. Facundo Agudin; GCC3: Domenico Zipoli (?), *Te Deum*, ed. Agustina Meroño; GCC4: Domenico Zipoli (?), *Laudate pueri*, ed. Agustina Meroño y Facundo Agudin; GCC5: Anónimo, *Misa Encarnación*, ed. Facundo Agudin y Agustina Meroño; GCC6: Anónimo, *Misa Palatina*, ed. Facundo Agudin y Agustina Meroño. Buenos Aires: Ediciones GCC - Grupo de Canto Coral, 1ª edición, 1995; 2ª ed., 1996.

Hace ya varios años que no sólo la comunidad musicológica latinoamericana, sino también el mundo musical en general, se vienen enterando de la existencia de un repertorio de música religiosa redescubierto en el Oriente boliviano, un rico repositorio que conserva la herencia de la música de las antiguas misiones jesuíticas de Chiquitos, adaptada y aumentada por las experiencias musicales de los indígenas que permanecieron en los pueblos misionales después de la expulsión de la orden (1767): el Archivo Musical de Chiquitos. A los diversos trabajos presentados ante congresos o publicados en revistas especializadas por musicólogos argentinos y bolivianos, se agregaron más recientemente conciertos y grabaciones por diversos intérpretes, algunos de ellos con difusión internacional. A todo esto, sin embargo, no existían publicaciones con las partituras del archivo para uso de ejecutantes y estudiosos. A partir de la aparición de las ediciones que comentamos, se cuenta con un pequeño corpus de transcripciones que pueden servir para la difusión de este patrimonio musical.<sup>1</sup>

En esto precisamente consiste el mayor mérito de estas publicaciones, y no es pequeño mérito, ya que en ambos casos se trata de valientes

esfuerzos editoriales y financieros por parte de particulares comprometidos en la tarea de difusión cultural. Los viajes al Archivo, lejano y de difícil acceso en la pequeña localidad de Concepción (Ñuflo de Chávez, Santa Cruz, Bolivia), la difícil tarea de descifrar y transcribir los manuscritos—a menudo poco legibles y muy deteriorados—, y el esfuerzo organizativo y económico de realizar la edición (en todos los casos muy lograda en su presentación visual), son labores que merecen el reconocimiento sin ambages de la comunidad musical. Si en lo que sigue se formulan algunas reservas, no deben interpretarse como restando merecimiento a la valiosa contribución de los editores.

La colección del GCC (Grupo de Canto Coral) es ecléctica: 2 misas, 2 salmos, una *Salve*, y un *Te Deum*. No quedan claros los criterios de selección del material—quizás son simplemente piezas que les parecieron atractivas a los editores. Según una nota incorporada a todos los fascículos, se trata de ediciones destinadas a la ejecución<sup>2</sup>; sin embargo, tienen algo del formato de ediciones académicas, con incipits de los originales y notas sobre variantes y cambios. Las dos ediciones de Nawrot son más sistemáticas: la *Música de vísperas* es un servicio completo para vísperas

de confesor no pontífice, con un apéndice de piezas como agregados opcionales. La finalidad está claramente establecida por el editor: lograr una edición ejecutable de esta música. También se desprende de la selección y organización del material, así como de algunos comentarios del editor, que lo que se intenta es reconstruir en alguna medida la función litúrgica<sup>3</sup>, que constituyó la razón de ser de este repertorio y que nos permite evaluarla y disfrutarla hoy mucho mejor que nuestro condicionamiento como oyentes de conciertos y recitales. Es éste un gran mérito agregado de esta colección, que contrarresta en alguna medida el énfasis puesto en los grandes compositores y las “obras maestras”, que es parte de nuestra vida musical cotidiana y en el que inconscientemente tendemos a encuadrar también a músicas naturalmente refractarias a este marco. Los *Monumenta*, en cambio, implican por el mismo título latino de la colección, que evoca venerables precedentes en la musicología, que se trata de una serie sistemática, con pretensiones académicas, destinada a servir como material de estudio para musicólogos por lo menos tanto como material de ejecución para intérpretes. En mi opinión, sólo el tomo dedicado a vísperas cumple con las expectativas que despiertan sus objetivos declarados o implícitos.

### **Aparato crítico**

Si bien los tomos del GCC entregan al intérprete versiones ejecutables, sugieren, por su aparato crítico, que estamos en presencia de ediciones realizadas con criterios académicos en cuanto al establecimiento de un texto históricamente verosímil. Sin embargo, encontramos a cada paso evidencias de un uso descuidado de las herramientas de la disciplina y de una falta de comprensión de la naturaleza de los materiales del Archivo. Comenzando con las fechas “1730-1767” que figuran prominentemente en todas las tapas, ¿qué se supone que representan? Ciertamente no las fechas de

composición de las obras, ya que Zipoli, por ejemplo, murió en 1726. Tampoco los años en que se constituyó el Archivo, pues éste siguió incorporando piezas por lo menos hasta las primeras décadas de este siglo. El período 1730-1767 sí comprende los años de actividad del Padre Martin Schmid, el principal constructor del repertorio en el que se inscriben las composiciones editadas—si esto es lo que se quiso indicar, al menos se debería haber incluido una nota al respecto en el Prefacio.

Al comienzo de cada obra, el editor ofrece una serie de datos identificatorios de la pieza y de los manuscritos con los que se ha trabajado. Lamentablemente éstos están plagados de errores. Se hace referencia a un “Manuscrito Chiquitos (MSChi)”, como si todo el archivo, con su multiplicidad de fuentes (cuadernillos, partículas sueltas, partituras, textos, etc.) fueran un solo volumen. Al comienzo de cada voz, aparece el incipit correspondiente, acompañado de una identificación de los manuscritos (a veces múltiples) que la contienen. Consecuentemente con la invención del “MSChi”, se dan números de folio de esta inexistente magna fuente; éstos corresponden, en realidad, a los números del inventario provisorio de composiciones que se realizó para el Archivo. Desgraciadamente, los editores han optado por el sistema de identificación de las voces del viejo inventario, y no por el del nuevo catálogo, más sistemático y correcto; además, en la citación de estos números se han deslizado abundantes errores. Por otra parte, siguiendo no sabemos qué criterios (no queremos creer que se trate de utilizar sólo los manuscritos con menor dificultad de lectura), no figuran en esta lista todas las fuentes. Tampoco se brinda al lector la posibilidad de saber, cuando hay varias fuentes para una misma voz, cuál o cuáles de ellas fueron usadas como fuente principal—por lo menos, poder saber en cada momento cuál es la fuente utilizada.

Por ejemplo, en el *Nisi Dominus*, se refiere a todas las partes vocales con el prefijo 02, siendo

que esas cifras, según el sistema elegido, se aplican sólo a las partes de contralto. El incipit de soprano dice “02b-d”, siendo que hay 4 fuentes, identificadas como 01, 01a, 01b y 01c en el viejo inventario. La nota 1 indica variantes de 02b y 02d: en el pasaje indicado, 01, 01a y 01b tienen la primera versión; 01c tiene la segunda. En la resolución de esta variante no parece primar el criterio de antigüedad o autenticidad: al comienzo de la soprano, el editor ha elegido colocar el texto siguiendo una copia tardía (probablemente copiada en 1887-88 por Fulgencio Putares), y hacer caso omiso de la versión contenida en la única copia jesuítica y compartida por otras dos fuentes postjesuíticas confiables. De haber elegido el editor el sistema nuevo de identificación de partes que se usa en el catálogo, habría tenido una ayuda al respecto, puesto que en ese esquema se diferencian las partes jesuíticas de las posteriores. También se habría evitado la curiosa diferenciación en la forma de indicar el *staccato* entre partes vocales e instrumentales sobre el texto “cum loquetur” (puntos en las primeras, rayas en las segundas), ya que esta diferencia se basa en algunas de las fuentes tardías, mientras que todas las copias jesuíticas, vocales e instrumentales, utilizan el mismo símbolo: las rayas verticales. En la lista de fuentes también se ignora la existencia de una parte erróneamente identificada en el sistema viejo como “01”, y designada en el sistema nuevo como “t01”: se trata de una copia con caligrafía antigua y extraña al Archivo, que parece representar una versión muy distinta de la pieza, y puede provenir de las misiones de guaraníes. Esto indicaría que la versión de *Nisi Dominus* que se conserva en Chiquitos es en realidad un arreglo de una obra anterior. Un comentario al respecto hubiera sido bienvenido, pero lo que no se puede admitir es el ocultamiento de un trozo de evidencia problemático.

En la *Salve Regina* (que hubiera sido conveniente designar, como en los manuscritos del Archivo, con el número IV, para más fácil identificación), se omiten dos fuentes: 01c y 02a.

En el *Te Deum* de Zipoli, no sólo falta citar y/o utilizar algunas copias de las partecelas múltiples, sino que se ha omitido también la parte que contiene la realización del bajo continuo, un fragmento de partitura, y una parte incompleta para un instrumento no identificado (seguramente trompeta). Si por alguna razón se decidió no incluir la trompeta en la partitura, lo menos que se merece el lector/ejecutante es una aclaración al respecto, ya que la presencia o ausencia de este instrumento afecta considerablemente la imagen sonora del conjunto. En el *Laudate pueri*, una nota dice que el Canto 2 ha sido totalmente reconstruido, y por consiguiente no hay incipit ni cita de fuentes; sin embargo aparecen en el decurso de la obra corchetes que indicarían una reconstrucción sólo parcial—y lo cierto es que existe la parte 012a (S211 en el sistema nuevo) que contiene, si bien incompleta, esa voz.

La metodología de edición de la colección para vísperas editada por el padre Nawrot es coherente con su objetivo. El editor anuncia en el Prólogo: «Si existe más de una copia de alguna parte, y entre ellas hay conflicto, se eligió la más correcta para la transcripción, dado que el propósito era lograr una edición ejecutable de esta música.» (pags. XVII-XVIII). No hay identificación de las fuentes, y los criterios seguidos para la selección de variantes, correcciones y reconstrucciones son eminentemente musicales y prácticos.<sup>4</sup> En cambio en las dos misas editadas en los *Monumenta*, donde es lícito esperar criterios académicos de edición, la expectativa no se ve cumplida. No hay una relación crítica de las diversas fuentes, ni un sistema para informar al lector cuál de ellas está siendo utilizada en un momento dado. Las notas dan la impresión de estarse refiriendo a un conjunto de partecelas sueltas, y no a páginas contenidas en cuadernillos (como es el caso en ambas misas) que brindan un contexto informativo precioso. En las notas críticas a la *Misa Encarnación*, Nawrot parece

afirmar que hay dos versiones del Credo, pero no presenta (como sería obligatorio en una edición académica) la versión alternativa en un apéndice, ni aclara debidamente la situación. Por lo demás, en esta misma misa, contra la afirmación del editor de que todas las partituras provienen de la iglesia de San Rafael, existe una parte (013b=t11) que fue hallada entre los papeles de Santa Ana.

### Concordancias, atribuciones y especulaciones

Tanto Nawrot como Agudin y Meroño tratan las piezas del Archivo Musical de Chiquitos como si fueran *única*; ignorando las concordancias de varias de ellas con material en el Archivo del Coro de la Iglesia de San Ignacio de Mojos. En algunos casos esto trae consecuencias: las variantes de la copia de la *Salve Regina* IV en ese archivo hubieran merecido consideración. Y la copia de Mojos del *Te Deum* presenta claramente la atribución a Domenico Zipoli, haciendo dispensable el signo de pregunta agregado sin más explicación<sup>5</sup> al nombre del autor en la edición del GCC. En cuanto al *Jesu corona virginum* publicado como anónimo por Nawrot, también figura con indiscutible atribución al mismo compositor en Mojos. Con relación a las atribuciones, hay otras observaciones que formular: así como el *Te Deum*, también el *Laudate Pueri* lleva en la edición del GCC un signo de pregunta luego del nombre del compositor, Domenico Zipoli. Este es un caso muy distinto: la atribución de varios manuscritos de Chiquitos es clara, pero el estilo musical la hace insostenible<sup>6</sup>. Se trata de una obra escrita en un estilo de composición corriente en Italia hacia 1640 o 1650—y Zipoli, nacido en 1688, estaba perfectamente al día con las tendencias de su época. No sabemos de cierto las razones de esta falsa atribución, aunque Bernardo Illari ha elaborado algunas interesantes y convincentes especulaciones al respecto<sup>7</sup>. Por cierto que la incorrecta atribución al músico de Prato les ha jugado algunas malas pasadas a los

editores, que han realizado la reconstrucción de algunos pasajes con criterios del siglo XVIII, incompatibles con el sistema gramatical de la pieza. Como ejemplo, citamos los unísonos paralelos que produce la reconstrucción del violín 2 en los compases 137-38: mientras que en el lenguaje del siglo XVIII éstos no serían molestos, por ser los violines voces agregadas en función de la sonoridad, en el idioma en que está escrito el *Laudate pueri* constituyen errores, ya que los violines son tratados en toda la obra como voces contrapuntísticas, en pie de igualdad con las partes vocales. Algunas observaciones con respecto a las atribuciones en las Vísperas: Nawrot no aclara que el *Deus in adjutorium/Domine ad adjuvandum* no debe ser atribuido directamente a Zipoli, sino que es seguramente un arreglo de su pieza para teclado *Del príncipe*, Te85; las cinco antífonas anónimas han sido atribuidas al mismo compositor por Bernardo Illari, en razón de su estilo; el *Deus in adjutorium/Domine ad adjuvandum/Dixit Dominus* no es de Zipoli; la parte s1 dice «[Y]ciu compas Letania Zipoli», o sea “según el compás [o el tempo?] de la Letanía de Zipoli”, lo que no constituye una atribución; el *Laudate Dominum* Inv. 8(Sa31) aparece atribuido a Zipoli en una parte jesuítica y 2 postjesuíticas, pero su estilo hace extremadamente dudosa la atribución<sup>8</sup>. Tanto esta obra como el *Laudate Dominum* Inv. 115(Sa30); el *Salve Regina* Am10 y el *Regina Coeli* Am03 han sido atribuidas por mí a Martin Schmid<sup>9</sup>—si bien es cierto que esta atribución puede entrar en conflicto con la teoría de Nawrot sobre la actividad de compositores indígenas anónimos. Con respecto a ésta, que considero posible pero no demostrada, ya he presentado mi opinión en un trabajo reciente<sup>10</sup>.

Párrafo aparte merece la historia un tanto romantizada que ofrece Nawrot sobre la interrupción del copiado (o incluso composición) de la *Misa Encarnación*, interrumpida por la expulsión de los jesuitas. Esta no se apoya en ninguna evidencia. Es cierto que esta misa, junto con las de Santa Ana y «a la fuga de San Joseph»

constituyen un corpus tardío dentro de las misas de origen jesuítico, pero están integradas en colecciones completas con las tres misas, y no es razonable pensar que se copiarían en tal desorden como para dejar inconclusas algunas partes de la misa y seguir copiando otras (aunque es cierto que en cada cuadernillo, la *Misa Encarnación* es la última de las copias jesuíticas—si sigue el manuscrito, es en grafía postjesuítica).

### Elaboración, reconstrucciones y correcciones

Las características propias de las fuentes con las que han trabajado han llevado a los distintos editores a efectuar diversas modificaciones y agregados en las partituras. En todos los casos se ha optado por normalizar y modernizar las cifras del bajo continuo, pero las ediciones presentan algunas decisiones discutibles. En el caso del *Nisi Dominus*, por ejemplo, la modernización de Nawrot (de la cual no se advierte al ejecutante) es en general correcta: supresiones de lo redundante y agregados de cifras necesarias producen una parte cómoda para el continuista. No faltan, sin embargo, algunos descuidos: la 3ª corchea del compás 37 y la 1ª negra del 57 deberían llevar un 6; en el compás 56 la 1ª negra lleva claramente 4/7 en la fuente, no 4/2 como especifica Nawrot—aunque su versión es musicalmente mejor. La edición de Agudin modifica menos el cifrado original, suprimiendo sobre todo los sostenidos que se han vuelto redundantes por la normalización de la armadura de clave, pero esto no es llevado a cabo con entera consistencia; hay supresiones de cifras necesarias y agregados de cifras no encerrados entre paréntesis. No entraré en el espinoso tema de la realización de los bajos continuos suministrada por Nawrot (Agudin y Meroño no ofrecen una realización), pero debo señalar algunas incoherencias en el tratamiento de los conflictos entre el cifrado y la armonía que implican las voces, especialmente en el *Salve Regina*<sup>11</sup>.

En cuanto a la reconstrucción de voces o fragmentos perdidos (otro tema polémico), los grados de éxito de los diversos editores son cambiantes. En el *Nisi Dominus*, por ejemplo, prefiero las restauraciones de Nawrot<sup>12</sup>; en cambio me parece preferible la reconstrucción de la parte faltante de bajo continuo de la *Misa Encarnación* de Agudin y Meroño que la de Nawrot, donde los saltos de octava innecesariamente tomados de la parte de bajo vocal (compás 4) y una hiperactividad rítmica perjudican la musicalidad del discurso. La versión de la edición GCC es en general más musical, pero necesita de una revisión para eliminar una serie de errores de conducción, que causan quintas y octavas paralelas en varios pasajes<sup>13</sup>. Agudin y Meroño han decidido, sin discutirlo en las notas críticas, incluir una parte de segundo violín en esta misa. Si bien muchas de las misas del Archivo tienen partes para 2 violines, muchas otras sólo piden uno. No se conserva, si es que alguna vez existió, ningún cuadernillo de violín II para el grupo de 3 misas jesuíticas tardías mencionado más arriba, de manera que las fuentes no nos pueden aclarar el problema. Musicalmente, sin embargo, parece innecesaria la inclusión de esta voz: al menos en la recomposición que nos ofrecen Agudin y Meroño no agrega nada, y causa problemas en los pasajes contrapuntísticos<sup>14</sup>. De agregarse, parecería razonable que durante largos pasajes marchara al unísono con el primer violín, como es corriente en muchas obras del Archivo. Por otra parte, la solución de Nawrot para la laguna que presenta la contralto en la coda del Credo es claramente superior, pues al iniciar la fuga con una entrada de contralto en el compás 93 evita el incómodo “hueco” que se produce en la otra edición.

A veces no es suficiente tener “buen sentido” musical para hacer una reconstrucción adecuada. Un ejemplo de esto nos lo da la restauración hecha por Agudin de los 5 compases finales de la parte de bajo continuo en la *Salve Regina* IV. Se trata de la presentación final de un pasaje que ha funcionado a lo largo de toda la obra como el

cuplé de un rondó. El editor, sin duda intentando lograr un pequeño clímax rítmico, la ha dotado de un bajo algo más elaborado que el que acompañó al pasaje previamente. Ahora bien, una de las principales características del repertorio barroco del AMCh, y en particular, del núcleo temprano de Salves y Letanías dentro del cual se inscribe la obra en cuestión es la falta de direccionalidad en la concepción formal<sup>15</sup>; específicamente, los finales no vienen precedidos de un impulso armónico, rítmico o textural hacia la cadencia. La conclusión suele producirse porque el texto terminó y el flujo musical cesó—no porque un planeamiento formal la hizo inevitable. En un estilo como éste, es muy poco probable que el compositor hubiera modificado su plácido bajo para lograr una culminación. Lo que ha hecho aquí el editor no es una reconstrucción, sino una recomposición con pautas ajenas al estilo.

Hasta aquí nos hemos referido a reconstrucciones requeridas por la carencia de fuentes originales, o por lagunas en las mismas. Distinto es el caso de las correcciones que los editores han creído necesarias por considerar que los manuscritos conservados presentan errores o versiones corruptas. Nawrot, por ejemplo, modifica en varias ocasiones la línea del bajo vocal del *Nisi Dominus*, para que sea paralela al continuo. Muchos retoques ocasionales, justificados o al menos defendibles, son aplicados por los tres editores sin los paréntesis o corchetes de rigor<sup>16</sup>. También hay cambios de mayor magnitud, no siempre indicados. Tal es el caso de las enmiendas introducidas por Nawrot en la *Salve Regina*, donde intenta disimular algunos de los «errores» de contrapunto del original (octavas, disonancias, cruces del tenor debajo del bajo o del bajo debajo del bajo continuo, etc.). Los compases 21 a 25, por ejemplo, están totalmente recompuestos, sin hacer la salvedad correspondiente. Aún compartiendo el criterio de “edición práctica”, considero que en este caso el arreglo es innecesario, ya que la pieza no suena mal a pesar de los numerosos pasajes académicamente incorrectos. Menos justificable

aún es el procedimiento adoptado por Agudin en la *Salve Regina* IV. El pasaje correspondiente a los compases 55 a 59 rebasa todos los límites de un retoque, para convertirse en una verdadera recomposición: lo que era en el original una entrada imitativa, se transforma, mediante omisiones, inserciones y transformaciones (en general no declaradas), en un pasaje declamatorio homofónico de las cuatro voces, afectando gravemente la estructura formal del final de la pieza, ya que el punto de imitación adulterado era una transposición variada, a la cuarta superior, de la frase anterior. Si bien no estamos hablando de obras maestras en las que sería un pecado modificar una sola nota del original, tampoco se trata de ofrecer al público composiciones del “transcriptor” en lugar de las del archivo.

Un caso distinto es la adaptación que propone Nawrot de *Hic vir despiciens*, antífona para el Magnificat, a la música de *Exsurgens Joseph* (An06), sexta de las antífonas para San José (las 5 primeras son contrafacta de las 5 antífonas de confesor que él incorpora para su servicio de Vísperas). Esta resulta bastante forzada en cuanto a la acentuación latina y a la correspondencia de frases musicales con trozos de texto. Aunque Nawrot dice que «es muy probable que el juego de antífonas para Confesores hubiera incluido este arreglo como antífona» (pág. 334, nota 1), las fuentes no justifican esta suposición<sup>17</sup>.

Si bien esta reseña ha debido hacer notar algunas falencias de las ediciones comentadas, sobre todo en lo que hace a las pretensiones de rigor musicológico que algunas de ellas parecen implicar, el autor no puede menos que felicitar a los editores responsables por encarar una tarea útil, necesaria, y ya demasiado postergada. El patrimonio musical de Chiquitos constituye uno de los únicos vestigios de una importante cultura musical latinoamericana hasta hace poco ignorada, y difundir sus partituras constituye una elogiada empresa.

**Leonardo J. Waisman**

## NOTAS

<sup>1</sup>Lástima que no haya habido contacto entre los dos editores, para evitar así la duplicación de composiciones (*Misa Encarnación, Nisi Dominus*).

<sup>2</sup>De hecho, el Grupo de Canto Coral, bajo la dirección de Néstor Andrenacci, realizó una grabación en CD de esta colección, con el título de Chiquitos (Testigo TT10106).

<sup>3</sup>Nawrot no intenta una reconstrucción histórica de alguno de los ciclos de vísperas contenidos en el Archivo, ya que entresaca las composiciones que transcribe de varios de estas series. Esto es coherente con la finalidad práctica de su colección, que necesita de un criterio estético de selección para ofrecer un producto atractivo para un público moderno.

<sup>4</sup>Al respecto sólo me cabe una duda: por qué decidió el editor cambiar el compás de las antifonas en tiempo binario de 4/4 o 2/2, como indican las fuentes, a 2/4.

<sup>5</sup>Ignoro el por qué de esta atribución dudosa: en Chiquitos no hay ninguna atribución, y en Moxos una atribución indiscutible. Si la editora desconocía la existencia de la copia de Moxos, no debería haber indicado atribución alguna, y si la conocía, no debería haber colocado ningún signo de duda.

<sup>6</sup>Cf. Bernardo Illari, "Los salmos de Domenico Zipoli", presentado en las V Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1990.

<sup>7</sup>En el taller de musicología del Festival "Misiones de Chiquitos", Santa Cruz, 1996. (*Actas en prensa*)

<sup>8</sup>Hay una discusión de todas estas atribuciones en los salmos en Illari, "Salmos de Zipoli"

<sup>9</sup>Leonardo Waisman, «Martin Schmid als Musiker», *Martin Schmid, 1694-1772: Missionar-Musiker-Architekt*, editado por Eckhart Kühne, (Lucerna, 1994), pp. 55-64.

<sup>10</sup>Leonardo Waisman, "Schmid, Zipoli, y el 'indígena anónimo': Reflexiones sobre el repertorio de las antiguas misiones jesuíticas", presentado en el taller de musicología del Festival "Misiones de Chiquitos", Santa Cruz, 1996. (*Actas en prensa*)

<sup>11</sup>En el compás 2 sobre el do el cifrado es 6, la realización hace 6/4#, de acuerdo con las

voces; en el compás 4 las dos corcheas sobre la nota la están cifradas y realizadas 4-3#, aunque según las voces debería ser 3# ; en el compás 22 la 3a corchea esta cifrada y realizada como 4, mientras que las voces implican 6/4.

<sup>12</sup>Por ejemplo, el compás 43, por su paralelo con el 49, es mejor que mi propia reconstrucción (efectuado para la grabación del CD *Música de dos mundos, de Musica segreta*). En cambio, prefiero mi reconstrucción de los compases 53-56, porque el cambio de la 2ª corchea de sol a la (efectuado por Nawrot sin aviso) es innecesario, y el texto "ita filii" resulta con declamación incorrecta.

<sup>13</sup>El más notorio es el del compás 5 del primer Kyrie, donde las dos últimas negras producen quintas paralelas. En el c. 26 del mismo trozo, hay paralelas con la contralto y disonancias producidas por la reconstrucción del primer violín; el c. 32 del Gloria contiene octavas paralelas con el 2º violín, el c. 4 del Credo muestra paralelas con contralto y violín 2º ; mientras que los c. 16-17 adolecen de octavas paralelas con contralto y violín 1º sucesivamente.

<sup>14</sup>Por ejemplo, en los compases 66-71 del Gloria, donde todas las voces son contrapuntísticamente independientes, excepto el bajo continuo que duplica el bajo vocal, el segundo violín provoca octavas paralelas con la contralto, sin duplicarla.

<sup>15</sup>Ver Leonardo Waisman, "Los Salve Regina del Archivo Musical de Chiquitos: una prueba piloto para la exploración del repertorio", *Revista del Instituto de Investigaciones Musicológicas "Carlos Vega"*, Universidad Católica Argentina, 12 (1992): 69-86.

<sup>16</sup>Este es el caso del mi becuadro en el continuo de *Nisi Dominus* (edición de Agudin), en el "Gloria Patri", donde el manuscrito lleva mi sostenido.

<sup>17</sup>Los cuadernillos R35 y R39 a R42 contienen las 5 antifonas para un confesor seguidas y en orden (violando la norma de que cada cuadernillo contenga sólo partecelas para una misma voz al incluir en los cuadernillos de soprano la parte de Domine quinque talenta, para contralto), y continúan en todos los casos con otra música; lo mismo ocurre en los cuadernillos postjesuíticos R45 a R47. No cabe duda que las 5 antifonas eran consideradas un ciclo integral y cerrado.

**Ecós de las XI Jornadas Argentinas de Musicología/X Conferencia Anual de la  
AAM (Santa Fe, 22 al 25 de agosto de 1996)**

*Comentario*

Viajar a Argentina a los congresos de la AAM, es todo un acontecimiento para los musicólogos y estudiantes del otro lado de Los Andes. Saber que no estamos solos en el cultivo de esta esotérica disciplina, que somos más de diez, y que existe gente que está dispuesta a escucharnos, es sin duda, reconfortante.

Si a esto sumamos la asistencia a un evento bien organizado, donde tienen tribuna desde quienes inician el camino autónomo de la investigación hasta grandes estrellas de la musicología internacional, se comprenderá la expectación con la que se recibe en Chile la convocatoria a cada congreso de la AAM. ¿Cuál es el tema? ¿Quiénes irán? ¿Qué ponencias aceptaron? son interrogantes que contribuyen a crear el clima de interés que antecede cada congreso. El de Santa Fe fue, para el que escribe estas líneas, el punto máximo de un crescendo que se inició en Mendoza el 94 y continuó en Buenos Aires el 95.

En los congresos de la AAM ya es habitual la armónica convivencia de los diversos repertorios que conforman el bagaje musical latinoamericano: antiguo y moderno, folclórico, popular y erudito, americano y europeo. Las mesas se estructuraron de acuerdo a esta diversidad, separándolas por géneros, tradiciones performativas, etnicidades, nacionalidades, épocas, pero incluyendo también cruces entre enfoques y repertorios distintos.

Las ponencias, como es habitual, reflejaron diferentes etapas del trabajo de investigación. Unas respondían a una fase exploratoria de un tema y otras constituían una nueva etapa de un proyecto expuesto en

congresos anteriores. Algunas eran producto de un cambio de giro en la temática del investigador, constituyéndose en verdaderos marcos teóricos que abrían un nuevo campo, y otras respondían a fases finales de proyectos de varios años. En fin, alumnos, maestros, y maestros de maestros compartieron mesas que se destacaron por su armonía, coherencia, y alto grado de interés.

Al imbuirse en el congreso, uno se olvida del mundo exterior, y quisiera continuar sin límites con los debates, las conversaciones, los comentarios y las preguntas. Pero el reloj seguía su marcha y los compromisos con el mundo eran ineludibles. En varias oportunidades una sensación de frustración invadió la audiencia al saber que la hora había llegado y algo de afuera interrumpía este reflexionar y conversar sin tiempo.

En muchos casos quedamos con la sensación que el tema propuesto por el congreso, "Música, ritual y espectáculo" no fue abordado directamente sino que tangencialmente por las ponencias presentadas. Debido a que todo evento musical o es rito o es espectáculo, los temas más diversos encajaban fácilmente en el marco problemático propuesto. Esto impidió que la mesa redonda final contara con un marco teórico común al cual referir los problemas de la música, el ritual y el espectáculo, y así llegar a conclusiones acabadas que plantearan nuevos desafíos en la investigación musical.

La redacción de una convocatoria más específica, que proponga un breve marco orientador, y que incluso se refiera a una bibliografía que sirva como modelo y factor común a las distintas ponencias presentadas, contribuiría a que se abordaran más

directamente los problemas planteados. La comisión de lectura haría el resto...

**Juan Pablo González**  
Instituto de Música  
Universidad Católica de Chile

---

---

### *Propuestas*

En el transcurso de un cuarto intermedio de la Asamblea Anual de la A.A.M. en Santa Fe, se debatieron comentarios, críticas y propuestas con respecto al formato y contenido de nuestras Conferencias Anuales, habitualmente realizadas en forma conjunta con las Jornadas del Instituto Nacional de Musicología. Entre los aspectos tratados, se destacan:

Tema central. Se discutió sobre la manera de lograr una mayor adecuación de los trabajos al tema central propuesto para cada Conferencia. Es un hecho que algunos asisten a nuestros congresos atraídos por la temática anunciada, y luego se ven defraudados porque muchos trabajos sólo la tocan tangencialmente. Se postularon diversas propuestas con respecto a este problema: proponer 2 o más temas convocantes, pedir al autor que especifique si su trabajo está o no está encuadrado dentro del tema central, hacer más estrictos los criterios de la Comisión de Lectura y extenderlos a la agrupación de trabajos por tema. Hubo sin embargo unanimidad en el sentido de mantener la aceptación de trabajos de tema libre.

Abstracts. Se propuso pedir a los ponentes que entreguen junto con sus trabajos “abstracts extendidos” de dos o tres

páginas, para aliviar el trabajo de la Comisión de Lectura, ya que en la mayoría de los casos el examen de estos resúmenes bastaría para la aceptación del trabajo, sin exigir una revisión completa. Además, se los podría publicar íntegramente en la Revista Argentina de Musicología.

Paneles. Se escucharon quejas sobre la ausencia de toda referencia en el programa y en el transcurso de la Conferencia a los trabajos presentados en paneles. Los organizadores reconocieron el error. Se planteó la conveniencia de revalorizar los paneles (por ejemplo, asignando horarios para su presentación), pero otros cuestionaron la existencia misma de esta forma de exposición en el seno de la Conferencia. En particular se discutió el criterio de reservarlos para trabajos en curso.

Evaluación. Se sugirió que al final de cada Conferencia se reserve un tiempo para una sesión evaluativa.

Información turística. Se recomendó que, como sucede en otros congresos, la entidad organizadora distribuya a los inscriptos, con antelación, material informativo sobre la ciudad huésped: clima, turismo, datos sobre alojamiento, etc.

Audio y video. Se aconsejó generar sesiones o espacios para la presentación de material sonoro o audiovisual, a fin de ganar tiempo en las sesiones de trabajo.

Tiempo. Como ya es habitual, se sucedieron los reclamos por problemas de tiempo: escasos minutos para los debates, expositores que exceden los límites pautados, ejemplos demasiado largos.

**Silvina Argüello, Marisa Restiffo**

**XII JORNADAS ARGENTINAS DE MUSICOLOGIA y  
XI CONFERENCIA ANUAL DE LA  
ASOCIACION ARGENTINA DE MUSICOLOGIA**

**“La musicología se mira al espejo”**

El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y la Asociación Argentina de Musicología invitan a investigadores de la Argentina y del exterior a participar de las XII Jornadas Argentinas de Musicología y XI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología, que tendrán lugar en Buenos Aires del 21 al 24 de agosto de 1997.

Si bien faltan definir algunos aspectos, por lo cual en las próximas semanas se enviará por separado la convocatoria oficial, se prevé la realización de un simposio con invitados extranjeros con el título de “Debate crítico sobre las tendencias actuales en musicología”.

Asimismo se intentará dar, a través de trabajos encargados, una visión crítica sobre la musicología y etnomusicología argentinas y de otros países latinoamericanos. Se planea un panel sobre “El periodismo musical en el diván”. Como es habitual, también se aceptarán trabajos de tema libre.

La fecha límite de entrega de los trabajos (personal o sello postal) será el 16 de junio. Para mayor información, y para el envío de trabajos:  
Instituto Nacional de Musicología, México 564 -Piso 1º - (1097) Buenos Aires - República Argentina. Tel. (54-1)361-6520. Fax (54-1)361-6013.

***II Congreso Latinoamericano del IASPM (International  
Association for the Study of Popular Music)  
Problemas y casos de la música popular en Latinoamérica  
(Santiago de Chile, 24 al 27 de marzo de 1997)***

Para mayores informaciones: Juan Pablo González, Universidad Católica de Chile, Instituto de Música, Av. Jaime Guzmán 3300, Santiago, Chile. Teléfono: (562) 686-5224. Fax (562) 686-5250. E-mail: jgonzaro@puc.cl

Lunes 24 de marzo

10:15 MESA 1: **Música popular y globalización**

*Músicas Latino-Americanas, Hoje: musicalidade e novas fronteiras*, Rafael J. Bastos; *Pesquisa e reflexão sobre música popular no Brasil*, Júlio C. Diniz; *O “pop gaúcho”: inserções da música regional sul-brasileira na world music*, Maria Elizabeth Lucas; *Música sertaneja e globalização*, Marta Ulhôa

14:30 MESA 2: **Música y política**

*Música política: Imanencia do social*, Alberto T. Ikeda; *Significar el compromiso político: la música de la peña chilena*, Diane Cornell; *Los sonidos de una elección: música para un plebiscito*, Sergio Araya

16:30 MESA 3: **Música andina urbana**

*Música popular andina: el huayno en discos en Lima (1950-1980)*, Raúl R. Romero; *Música andina en Santiago: Guamary*, Carlos Retamal; *Influencias musicales latinoamericanas en Suecia (1970-1990)*,

Pedro van der Lee

18:30 MESA 4: **Música trans-tropical**

*¿Vulgar? ¿Imoral? ¿Popularesca? Debates sobre a música popular urbana no Caribe Hispânico e no Brasil nas décadas de 30 e 40*, Mareia Quintero; *“La rumba finlandesa”: la aculturación de la música cubana en Finlandia*, Tarja Rautianien; *Bella vista, la gran mezcla*, Zobeida Ramos

Martes 25 de marzo

10:00 MESA 5: **Pasión y seducción**

*Amores, amáveis e a canção de rádio no Brasil (1948-1958)*, Wolney Honório Filho; *Samba, sofrimento e sedução: o pagode dos anos 90*, Rosa Marina B. Meyer; *Música ¿contingente? ¿comercial? ¿popular? de telenovelas y miniserias brasileñas*, Rose M. Reis Garcia; *Lucho Barrios, el rey de la cebolla*, Agustín Ruiz

14:30 MESA 6: **Bailables del Cono Sur**

*Trópico chileno: aproximaciones al baile popular en Chile*, Rodrigo Torres; *El chamamé en Buenos Aires: una problematización sobre los procesos de diferenciación social a través del análisis de una práctica musical*, Alejandra Cragolini y Héctor Goyena; *Una aproximación a la música tropical en la ciudad de Santa Fe, Argentina*, Adriana Cornú; *El cuarteto cordobés: análisis de un fenómeno social, masivo y bailable*, Jane Florine

17:00 MESA 7: **Samba: historia y crítica**

*¿O Brasil da samba?: A conversão do samba em símbolo nacional nos anos 30*, Adalberto Paranhos; *O samba cigano: uma etnografia musical da comunidade calon do Rio de Janeiro*, Samuel Araújo y Antônio Guerreiro; *Música popular e modernismo no Brasil*, Santuza Cambraia Naves; *Industria, mercado e etnicidade na música popular brasileira*, José Roberto Zan

21:30 Encuentro con músicos chilenos

Miércoles 26 de marzo

10:00 MESA 8: **Rock I**

*Juventud, música y sociología en América Latina*, Héctor Castillo; *Cultura rock e arte de massa*, Antônio Marcus A. de Souza; *La conformación de la juventud en el rock argentino: una lectura desde la antropología y la sociología*, Miguel Ángel García y Carina Martínez; *El rock chileno y el poder: génesis de un proyecto inconcluso*, Fabio Salas

14:30 MESA 9: **Rock II**

*Para una configuración de un perfil estético de la música trash metal en la juventud chilena*, Viviana Farías; *Visite Jundiaí, a Seattle brasileira: um estudio sobre o rock alternativo em Jundiaí, São Paulo*, Eduardo Vicente; *Retos: el “tango” y el “folclore” en el “rock nacional” argentino*, Fabián M. Pínnola

16:30 MESA 10: **Rock III**

*Os rockers e a cidade*, Maria Angélica Madeira; *La cultura pop en Santiago (1965-1973): “el tiempo de volar de las palomas”*, César Alborno; *Entre la radio y el barrio: las mediaciones del rock como práctica cultural urbana*, Adrián de Garay

18:30 Reunión IASPM latinoamericano

21:30 Muestra de Escuelas de Rock

Jueves 27 de marzo

10:00 MESA 11: **De lo tradicional a lo popular**

*Folclore musical y música popular urbana. ¿Proyecciones?*, Enrique Cámara; *Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta*, Juan Pablo González; *Tradición, modernidad, hibridación: el caso de la misa a la chilena de Vicente Bianchi*, Cristián Guerra; *Nuevo cancionero argentino: la renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia*, María Inés García

16:30 MESA 12: **Música instrumental**

*Ser jazzista en Chile: evolución histórica y perfil profesional*, Alvaro Menanteau; *Música instrumental brasileira: um encontro de musicalidades*, Acácio Tadeu; *Música popular brasileira: harmonias*, Hilton Jorge Valente

18:30 MESA 13: **Música popular y vanguardia**

*Relaciones entre la música popular y erudita del siglo XX en algunas canciones de Caetano Veloso*, Damián Rodríguez; *Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero*, Omar Corrado; *Desafíos para un análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya*, Coriún Aharonián

## Una reseña bibliográfica de Borges<sup>1</sup>

*Arturo C. Schianca: Historia de la Música Argentina.*

El señor Schianca (Arturo C.) habla con alguna emoción de los archivos que ha interrogado para la composición de este libro, pero no declara que esos archivos son de un carácter tan selecto que rayan en lo mínimo y lo portátil. Casi puede afirmarse que se reducen al *Cancionero bonaerense* de Ventura R. Lynch: citado cuatro veces por él y silenciosamente repetido otras siete u ocho, con una exactitud ejemplar. Ese libro de Lynch, inicialmente publicado el año 1883 y reimpresso más tarde por nuestra Facultad de Filosofía y Letras, es el demonio familiar del señor Arturo C. Schianca, el secreto Ángel de su Guarda. Tres cuartas partes de su vida afirma el señor Schianca que ha consagrado a la preparación de su historia, o—sustituyendo por cantidades iguales—a la lectura del folleto de Lynch. Hay casos de lectores con más apuro.

A veces la modestia del historiador busca otros asilos. Su capítulo sobre las danzas españolas recoge descripciones de diccionario—y no de diccionario musical. Otras, copia los párrafos del libro *Nuestra primera música instrumental* del padre Grenón, con la debida autorización eclesiástica. Otras se acuerda rápidamente de Juan Álvarez, de Jorge R. Furt o de Gómez Carrillo—siempre con omisión de esos nombres propios. Con todo, sería injusto suponer que esos devaneos logran distraerlo por mucho tiempo de su pasión central: el *Cancionero bonaerense*, de Lynch.

Algunos juzgarán que es censurable la omisión de comillas, pero en el tutelar folleto de Lynch tampoco figuran, y el señor Schianca es demasiado respetuoso para agregarlas. Además, ese flequillo tipográfico no es tan encantador. Las raras veces que se resuelve a usarlo, sus transcripciones carecen de exactitud.

Sin embargo, sería aventurado suponer que el señor Arturo C. Schianca ha sido excluido totalmente del libro que aparece bajo su nombre. Le corresponden algunas impresiones de bailes y alguna anécdota. Deploro delatar estas infracciones a una modestia que adivino congénita, pero mi probidad de crítico me obliga a tan desagradable denuncia.

Ese ligero ataque de originalidad, casi indecoroso y obsceno en un historiador tan puntual, puede remediarse debidamente en una segunda edición. Sólo se trata de omitir esos párrafos anormales y de reemplazarlos por otros de Don Vicente Rossi o del finado Don Ventura Lynch. Los restos disponibles de este último no han de ser muy copiosos, pero la unidad de la obra saldrá ganando.

**Jorge Luis Borges**

<sup>1</sup>De *Borges en Revista Multicolor*, Buenos Aires: Atlántida, 1995, págs. 222-223. Originalmente publicado en *Revista Multicolor de los Sábados, Diario Crítica*, N° 9, 7 de octubre de 1933. Agradecemos a Yolanda Velo el envío de este texto, que ocupa ventajosamente el lugar que hemos venido dedicando al humor musical.

La fecha tope para recepción de material a ser incluido en el próximo número del Boletín es el 15/4/97

---

