

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

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

Año XXIX– N° 29– 2015

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

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

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

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

Editora:

Lic. Nilda G. Vineis

Consejo editorial:

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

Referato

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

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

Diseño: Dr. Julián Mosca

Imagen de tapa: "La zarzuela", Madrid, estampilla alusiva

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

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

L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

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

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ♦E-mail: iim@uca.edu.ar

www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv

SUMARIO

Prólogo

- 11 Noticias de la Revista 29

Artículos con referato

- 17 “Mozart y la interpretación de sus obras en el siglo XXI: Viena, Ingomar Rainer y la interpretación históricamente informada”.
JUAN MA NUEL ABRAS CONTEL
- 43 “Transferencias de la música contemporánea a los géneros populares: innovaciones tímbricas, armónicas y melódicas en la música de moros y cristianos”.
ANA MARÍA BOTELLA NICOLÁS - RAFAEL FERNÁNDEZ MAXIMIANO
- 89 “Apuntes para a la reconstrucción filológico-musicológica de los *lais* de Bretaña gallego-portugueses. El caso del anónimo *D’ un amor eu cant’ e choro* (b4, v^a4).
Ma. GIMENA DEL RÍO RIANDE – GERMÁN PABLO ROSSI
- 119 “De objetos sonoros y locos navegantes. A propósito de *Bosco: jardín al compás del deseo* de Pablo Cetta”.
GUADALUPE LUCERO
- 135 “El pericón, Su música”.
JUAN MARÍA VENIARD

- 161 “Aspectos del proceso morfológico en la música tonal”.
PEDRO VERCESI – FEDERICO WIMANN

Sección Conferencias

- 185 “Buscar un destino en la capital. Madrid y personajes femeninos de zarzuelas (1886-1932)”.
SOFÍA CARRIZO RUEDA
- 207 “*Drama musical y epos musical*, o dos fórmulas posibles para Verdi y Wagner”.
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ

Sección Escritos del Pasado

- 241 El tema de Antíoco y Seleuco en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía
DIANA FERNÁNDEZ CALVO

Sección Fondos Documentales

- 261 “La obra para piano/dos pianos y orquesta de Eduardo Grau. Una aproximación”.
PABLO CETTA – NILDA G. VINEIS

Sección Reseñas

- 281 María Antonieta Sacchi de Ceriotto, *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912*. Mendoza: EDIUNC, 2014.
VERENA ASTRID DIEDERLE
- 285 *El árbol del olvido*. CD del guitarrista Sergio Moldavsky. Buenos Aires, Acqua Records (345), 2012.
SILVINA LUZ MANSILLA
- 295 *Música e investigación*, revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” n° 21. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2013.
NILDA G. VINEIS

Sección noticias del Instituto

- 301 Noticias del IIMCV.

Sección Convocatoria

- 319 Convocatoria de artículos para la Revista 30.

* * *

PRÓLOGO

PRÓLOGO

NOTICIAS DE LA REVISTA 29

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

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

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

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

- “Mozart y la interpretación de sus obras en el siglo XXI: Viena, Ingomar Rainer y la interpretación históricamente informada”, por Juan Manuel Abras Contel.

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

- “Transferencias de la música contemporánea a los géneros populares: innovaciones tímbricas, armónicas y melódicas en la música de moros y cristianos”, por Ana María Botella Nicolás y Rafael Fernández Maximiano.
- “Apuntes para la reconstrucción filológico-musicológica de los *Lais* de Bretaña gallego-portugueses. El caso del anónimo *D’ un amor eu cant’ e choro* (B4, V^a4)”, por María Gimena del Río Riande y Germán Pablo Rossi.
- “De objetos sonoros y locos navegantes. A propósito de *Bosco: jardín al compás del deseo* de Pablo Cetta”, por Guadalupe Lucero.
- “El pericón. Su música”, por Juan María Veniard.

A continuación, se incluyen las conferencias de apertura y cierre ofrecidas dentro del marco de la Undécima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación: Palabra y Música, 29, 30 y 31 de Octubre de 2014. Dado que los textos de estas conferencias no se habían incluido en las Actas de las Jornadas, se ha invitado a los autores a publicarlos en este número:

- “Buscar un destino en la capital. Madrid y personajes femeninos de zarzuelas (1886-1932)”, por Sofía Carrizo Rueda.
- “*Drama musical y epos musical*, o dos fórmulas posibles para Verdi y Wagner”, por Javier Roberto González.

En la sección Escritos del Pasado presentamos un artículo de Diana Fernández Calvo:

- “El tema de Antíoco y Seleuco en la *Silva de varia lección* de Pedro Mexía”

En la sección Fondos Documentales, se incluye un primer informe de la posible aplicación que para la investigación representa el proyecto que el IIMCV ha puesto en marcha a partir del año 2014 cuyo objetivo primordial es la implementación en una página web diseñada a tal efecto por medio de la cual se acceda a una base de datos que permita recuperar la información de los materiales que posee el IIMCV para su utilización de manera flexible, amplia y acotada, a la vez y que presupone, en una segunda etapa, la digitalización de los materiales obrantes en los archivos que así lo permitan.

- “La obra para piano/dos pianos y orquesta de Eduardo Grau. Una aproximación”, por Pablo Cetta y Nilda G. Vineis

Se presentan también tres reseñas, la segunda de las cuales incluye una breve disertación de la autora ofrecida con motivo de la presentación del Cd reseñado:

- María Antonieta Sacchi de Ceriotto, *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912*. Mendoza: EDIUNC, 2014, por Verena Astrid Diederle.
- *El árbol del olvido*. CD del guitarrista Sergio Moldavsky. Buenos Aires, Acqua Records (345), 2012, por Silvina Luz Mansilla.
- *Música e investigación*, revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” n° 21. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, 2013, por Nilda G. Vineis.

En último término, brindamos las noticias correspondientes al año 2014 del IIMCV y los lineamientos correspondientes a la convocatoria para la presentación de artículos destinados a la Revista N° 30.

* * *

*ARTÍCULOS
CON REFERATO*

MOZART Y LA INTERPRETACIÓN DE SUS OBRAS EN EL SIGLO XXI: VIENA, INGOMAR RAINER Y LA INTERPRETACIÓN HISTÓRICAMENTE INFORMADA

JUAN MANUEL ABRAS CONTEL
**(Universität für Musik und darstellende Kunst Wien – USAL -
UCA)**

Resumen

Ingomar Rainer es uno de los actuales referentes austriacos de la Interpretación históricamente informada: instrumentista, director, docente y erudito, ha desarrollado sus actividades en cuatro continentes. Hemos unido los conocimientos y experiencia adquiridos sobre W. A. Mozart —particularmente durante nuestros estudios de Composición (con K. Schwertsik), Dirección orquestal (con L. Hager) y Práctica de interpretación histórica (con I. Rainer) en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena— a los diálogos que logramos establecer —tras una investigación *ad hoc*— con Ingomar Rainer, esperando poder contribuir a la reversión del vacío bibliográfico que pudiera existir en español con respecto a Mozart en tanto objeto de estudio de la última de las mencionadas disciplinas. Abordaremos aquí, desde la Interpretación históricamente informada, diversos aspectos relativos a Mozart y la interpretación de sus obras en el siglo XXI que son comunes a toda la producción del creador austriaco.

Palabras Clave: Mozart - Viena - Austria - Ingomar Rainer - Interpretación históricamente informada

MOZART AND THE PERFORMANCE OF HIS WORKS IN THE 21ST CENTURY: VIENNA, INGOMAR RAINER AND THE HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE

Abstract

Ingomar Rainer is one of the current Austrian points of reference related to Historically Informed Performance: instrumentalist, conductor, professor and scholar, he has carried out his activities in four continents. We have put together the knowledge and experience acquired about W. A. Mozart—particularly during our Composition studies (with K. Schwertsik), Orchestral Conducting (with L.

Hager) and Historical Performing Practice (with I. Rainer) at the University of Music and Performing Arts Vienna—with the dialogues we were able to establish—after an *ad hoc* research—with I. Rainer, hoping to be able to contribute to the reversion of the bibliographic vacuum that might exist in Spanish regarding Mozart as object of study of the latter of the mentioned disciplines. We will tackle, from the perspective of Historically Informed Performance, diverse aspects related to Mozart and the performance of his works in the 21st century which are common to the whole output of the Austrian creator.

Key words: Mozart - Vienna - Austria - Ingomar Rainer - Historically Informed Performance

* * *

1. Introducción

Cuando a mediados de 2011 comenzamos la investigación de la cual se desprende el presente texto¹, las últimas décadas del siglo XX ya habían albergado el feliz surgimiento en Sudamérica —es el caso, por ejemplo, de la República Argentina— de un interesante y minoritario grupo de conjuntos musicales cuyas interpretaciones se hallaban vinculadas —en mayor o menor grado y buscando emular a aquéllas europeas capaces de absorber *in situ* la continuidad de su tradición sonora— a la denominada ‘Interpretación históricamente informada’ (IHI) [‘Historically Informed Performance’ (HIP)]: un término que ha logrado imponerse en el ámbito académico por sobre ciertos debates de los cuales llegó a ser objeto hace ya más de veinte años en los países desarrollados.

Sin embargo, las loables actividades emprendidas durante lustros por las meritorias agrupaciones mencionadas (*vide supra*) no implican hoy de modo alguno: a) Que exista un abundante corpus bibliográfico en lengua castellana referido a aspectos teóricos y técnicos de la Interpretación históricamente informada; b) Que el medio musical argentino posea un sólido conocimiento no anecdótico del panorama actual relativo a la Interpretación históricamente informada propia de aquella ciudad que fuera cuna del clasicismo musical: Viena.

Fue en virtud de lo arriba expuesto que en 2011 —siguiendo el ejemplo de quienes nos precedieron— decidimos intentar contribuir a la reversión del vacío bibliográfico aún existente en la lengua cervantina con respecto a Wolfgang Amadeus Mozart y su producción sonora en tanto objeto de

¹ Parte de este texto tiene por origen un trabajo que realizamos para el ‘Seminario Filosófico-teológico - El pensamiento dramático-musical de Mozart’, dictado en 2011 por Fernando Ortega en la Pontificia Universidad Católica Argentina ‘Santa María de los Buenos Aires’.

estudio de la Interpretación históricamente informada, haciéndolo en base a los conocimientos y experiencia sobre la vida y obra de dicho creador que adquirimos durante nuestros estudios de Composición (con Kurt Schwertsik), Dirección orquestal (con Leopold Hager) y Práctica de interpretación histórica (con Ingomar Rainer) en la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena, así como en la Universidad Mozarteum de Salzburgo, entre 1999 y 2004.

Para lograr nuestros fines (*vide supra*) se antojaba oportuno llevar a cabo una investigación cuya primera fase² contuviera dos abordajes metodológicos concomitantes: por un lado, localizar, recopilar, traducir, criticar, contrastar y sintetizar las fuentes secundarias relativas al estado actual de la cuestión correspondiente a la Interpretación históricamente informada, a fin de relacionar éste con nuestras experiencias y conocimientos austriacos ya referidos (*vide supra*); por otro, intercambiar nuestras opiniones con aquéllas de un referente austriaco e internacional de la Interpretación históricamente informada, haciéndolo bajo forma de una entrevista cualitativa en profundidad capaz de generar nuevas fuentes ligadas al tema en cuestión, tanto mediante las preguntas por nosotros formuladas —que debían presentar al lector, según estimábamos, una síntesis de nuestra investigación previa referida— como a través de las respuestas obtenidas merced a nuestro entrevistado. Así, ambos abordajes se enmarcaban dentro de nuestra formación y actividades propias de un historiador, músico (compositor, director e instrumentista) e investigador, y dadas las circunstancias del momento, el erudito que resultaba más idóneo para nuestra labor no era sino Ingomar Rainer. *Ad rem!*

* * *

2. Acerca de Ingomar Rainer

Ingomar Rainer³ (Villach, 1954) es uno de los actuales referentes austriacos de la Interpretación históricamente informada: clavecinista, organista, director, profesor universitario y erudito, ha desarrollado sus actividades profesionales en cuatro continentes del mundo. Tras completar en Viena sus estudios universitarios de Filología germánica e Historia, a los cuales deben sumarse aquéllos de Órgano y Clave en la Escuela Superior de Música, desde 1979 comenzó a enseñar, en la actual Universidad de

² Una segunda fase de dicha investigación, todavía en curso, incluye una serie de entrevistas cualitativas que le realizamos oportunamente a una serie de músicos argentinos (directores, instrumentistas y cantantes) de cara a poder contrastar sus respuestas con aquéllas de Ingomar Rainer (*vide* punto 3).

³ A menos que se indique lo contrario, todos los hechos referidos se basan estrictamente en fuentes primarias facilitadas por Ingomar Rainer.

Música y Artes Dramáticas de dicha ciudad, *Stilkorrepetition* [disciplina relativa a la actividad de un ‘maestro interno’], Práctica de interpretación histórica [*Historische Aufführungspraxis*] para directores e instrumentistas, Interpretación de bajo continuo, Clave, Análisis de estructuras, Teoría de la Música y *Tonsatz* [disciplina relativa a la Composición y los Arreglos musicales] de los siglos XIV a XVIII, así como Introducción a la Historia de la Cultura. Entre 1986 y 1989 estuvo al frente de las cátedras de Órgano y Clave en el Conservatorio Estatal de Carintia (Klagenfurt) y desde 1993 hasta 1997 trabajó como Profesor invitado de Práctica de interpretación histórica en la Academia de Música de Graz. Desde 1998 estuvo al frente de los Cursos de Práctica de interpretación histórica dictados en la Escuela Superior de Viena, siendo invitado a brindar cursos, conferencias y seminarios en Austria, Italia, Japón, Sudamérica, etc. Recibió de Austria la ‘Habilitación’ [para desempeñarse como docente de una carrera de educación superior] y desde 2004 es Primer Profesor Catedrático [*Erste ordentliche Professur*] de Práctica de interpretación histórica en Austria, en el marco de la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena.

Autor de artículos, ensayos y ediciones musicales, entre 1980 y 1982 trabajó en un proyecto de investigación de la Cátedra de Musicología histórica en la Universidad de Viena sobre música de la Edad Media, obrando como consultor durante exhibiciones realizadas por el Museo Histórico de dicha ciudad y en calidad de miembro de ‘referato’⁴ en simposios y congresos. En 1998 tuvo a su cargo uno de los proyectos de investigación financiados por el Fondo para el fomento de la investigación científica en Austria y desde ese mismo año es editor, junto a Rudolf Hofstötter, de la serie ‘Wiener Editionen Alter Musik’ [Ediciones de Música Antigua de Viena].

Ha realizado conciertos y grabaciones en CD como solista (tocando el órgano, el clave y el fortepiano), músico de cámara, acompañante de cantantes y director musical, trabajando junto a solistas (instrumentistas y cantantes) y directores de trayectoria internacional. Ha desarrollado sus actividades con ensambles tanto de Música antigua (Musica Antiqua Wien, Cappella Academica Wien, Wiener Akademie) como de Nueva música (Ensemble XX. Jahrhundert), cooperando con renombradas orquestas (Orquesta de Cámara de Viena, Orquesta Filarmónica de Viena, Orquesta Sinfónica de Viena) y desde 1983 también con su propio grupo Ensemble Studio da camera Wien. Ha llevado a cabo producciones de Música antigua y Nueva música, presentándose en Europa (incluyendo Escandinavia), África del Norte, Sudamérica (incluyendo Argentina y Perú) y Japón.

⁴ La Real Academia Española (2009) no ha recogido aún la palabra ‘referato’ en su *Diccionario de la lengua española*.

3. Entrevista cualitativa en profundidad a Ingomar Rainer: Interpretando las obras de Mozart entre el ayer y el hoy⁵

Juan Manuel Abras Contel: Durante más de treinta años usted ha enseñado *Historische Aufführungspraxis* [Práctica de interpretación histórica] en algunas de las instituciones de educación musical más prestigiosas del mundo, como la Universidad (ex Academia) de Música y Arte Dramático de Viena —donde fui su alumno—, brindando al mismo tiempo conciertos, cursos y talleres especializados en cuatro continentes. ¿Cómo definiría Ud. la Práctica de interpretación histórica y cómo puede ayudarnos esta disciplina a interpretar mejor⁶ durante el siglo XXI, las obras de compositores como Wolfgang Amadeus Mozart?

Ingomar Rainer: Parece muy difícil definir la Práctica de interpretación histórica. El afirmar poder interpretar música histórica de nuestra cultura europea occidental —¡Siempre hablo solamente de ésta, porque tengo poca idea acerca de la música de otras culturas!— tal y como era interpretada hace siglos es simplemente un sinsentido, porque: a) Nunca podremos saber completamente cómo fue hecha; y b) Aunque lo supiéramos, no nos gustaría, quizás, hacerla de la misma manera. Por ejemplo, tenemos grabaciones precoces hechas por Reger y Grieg de sus propias obras y, no obstante, muchos colegas, así como yo mismo, rechazamos en muchos aspectos ‘seguir’ aquellas interpretaciones ciertamente ‘auténticas’ con argumentos sólidos a favor de esta música. Un término mejor para describir nuestros estudios es la sugerencia de Butt de denominarlos ‘Interpretación históricamente informada’ (IHI) [*Historically informed Practice*] (HIP)] o, como formuló Reidemeister, el tratar de comenzar un diálogo con la música antigua bajo sus propias e históricas premisas. Eso significa tratar de aprender a leer partituras antiguas a través de los ojos de sus contemporáneos, así como a través de la experiencia de otros estilos y movimientos musicales. Una aproximación únicamente moderna podría ocultar muchos aspectos que ya no son familiares para nuestra práctica hoy, pero una aproximación únicamente histórica podría reducir la música a sus funciones históricas sin la revelación —como es el caso de las *chef-d’oeuvres* [obras maestras]— de todos sus potenciales estéticos. La ‘Práctica histórica’ entendida de esta manera, como formuló una vez un amigo mío, “reduciría Bach a Telemann”.

⁵ Viena-Buenos Aires, junio de 2011; trad. del autor.

⁶ Vide BROWN, H. M. y S. SADIE, 1989; CYR, M., 1992; EISEN, C., 2002; GORDON, S., 2005; HARNONCOURT, N., 1989; HOULE, G., 1987; LAWSON, C. y R. STOWELL, 1999; RINK, J., 2002; ROTHSCHILD, F., 1961; TODD, L. R. y P. WILLIAMS, 1991; ZASLAW, N., 1989a.

J. M. A. C.: Durante las décadas pasadas hemos sido testigos de una proliferación de ediciones *Urtext*, algo que podría ser visto, entre otras cosas, como un intento por equilibrar los excesos fantasiosos cometidos por algunos editores e intérpretes de los siglos XIX y XX —bajo forma de adiciones editoriales relativas a la articulación, los matices, la ornamentación, etc.— a la hora de tratar con obras musicales de épocas anteriores⁷. Sin embargo, personalmente considero que tocar o cantar utilizando algunas ediciones *Urtext* —aun cuando mis ediciones preferidas de las óperas mozartianas sean las *Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe*— sin el conocimiento apropiado puede ser tan riesgoso como hacerlo usando ‘ediciones de interpretación’ infundadas, ya que pueden contener, respectivamente, tanto una falta de convenciones de interpretación —que compositores como Mozart no incluían en sus partituras porque habrían resultado obvias para los intérpretes de aquellos días⁸— como una cantidad considerable de adiciones arbitrarias. ¿Cómo podrían evitarse, de cara a la interpretación de una obra mozartiana, estos dos extremos que no son auténticos?

I. R.: ¡Coincido completamente con su opinión! Un texto crítico por sí solo nunca garantiza una buena interpretación estilísticamente adecuada. Por supuesto, es un desafío para la pedagogía musical darles a los estudiantes la habilidad de leer textos históricos de acuerdo a sus demandas, esto es, completar convenciones, etc. Con los nuevos medios —por ejemplo, el CD-ROM— hay también nuevas posibilidades de editar textos musicales. Así, en una edición de las obras de Mozart en CD-ROM se puede imprimir ya sea la pura edición crítica, o una versión altamente comentada —con adiciones del editor en azul o rojo—, o una real *Gebrauchsausgabe* [edición de uso] —con golpes de arco, digitaciones, etc.—, o incluso una mezcla de las tres. Estamos, justamente, trabajando en tales proyectos para dar un poco más de información de aquéllas que dan generalmente las ediciones *Urtext*, porque somos completamente conscientes de los peligros de ‘los dos extremos’ que usted menciona en su pregunta.

J. M. A. C.: Pasando de la ópera a las obras sinfónico-corales, desde que a los 23 años dirigí el *Requiem* de Mozart por primera vez me he estado preguntando por qué deberíamos ‘crear’ en compleciones modernas de la obra que comenzaron a aparecer durante los años 70 —como aquéllas de Beyer, Druce, Maunder, Robbins Landon, Levin y Andrews— en lugar de preferir la partitura tal y como nos fue pasada a través de Eybler y

⁷ Vide COOPER, B., 2002.

⁸ Vide EISEN, C., 2002: 26 y COOPER, B., 2002: 91-102.

Süssmayr: ambos contemporáneos, amigos e incluso alumnos de Mozart⁹. Al margen de la 'Edición de Neukomm' y dado su conocimiento y experiencia como intérprete y especialista en Interpretación históricamente informada, ¿cuál considera usted que sea la más confiable de las compleciones del *Requiem* de Mozart?

I. R.: Brahms ya encontró en la compleción de Süssmayr la solución más honesta y reverente del problema fragmentario del *Requiem* de Mozart. Como podemos ver en el autógrafo de Viena, Eybler, aun siendo un compositor mucho más dotado, dejó el enorme proyecto tras unos pocos intentos. Aun cuando las nuevas compleciones pudieran ser más perfectas, siéndolo incluso más en el sentido de la música de Mozart, y sus soluciones más elegantes —especialmente en el caso de aquélla de Levin, la cual, por otro lado, es pareja y perfecta hasta la esterilidad—, Süssmayr tiene la ventaja de: a) Haber sido una persona muy cercana a Mozart y b) En su imperfección, mostrar claramente que el torso del *Requiem* es sólo un torso, sin pretender hacer de éste una obra terminada.

J. M. A. C.: Con respecto a los *tempi* del siglo XVIII¹⁰ he escuchado a través de los años dos opiniones contradictorias: que aquéllos eran más rápidos, en términos generales, que los que usamos actualmente, pero también que eran más lentos; y lo mismo se aplica a la flexibilidad del *tempo* durante el mismo período: algunos afirman que uno debería mantener en la interpretación un *tempo* estricto¹¹ —como el mismo Mozart dijo hacer¹²— a menos que se indique lo contrario mediante un *accelerando* o un *ritardando* —al margen del *tempo rubato*¹³, el cual no afectaba al bajo, según declaró Mozart en una oportunidad¹⁴—, pero también que deberíamos disminuir el *tempo* al interpretar, por ejemplo, el segundo tema de una forma sonata, como también podemos escuchar en algunas interpretaciones y grabaciones del siglo XX. ¿Cuál sería la manera apropiada de tratar los *tempi* de Mozart en cuanto a su velocidad y flexibilidad?

I. R.: Esta pregunta, para mí, se conecta claramente con la primera de mis repuestas. Bajo ciertos ángulos de observación, los *tempi* del siglo XVIII podrían ser más rápidos, así como más lentos que los actuales. En todo caso, durante la época de Mozart había todavía en existencia un

⁹ Vide WOLFF, C., 1994.

¹⁰ Vide EISEN, C., 2002; MALLOCH, W., 1988 y MARTY, J. P., 1988.

¹¹ Vide EISEN, C., 2002: 19.

¹² Wolfgang Amadeus MOZART, *apud* KERST, F. y E. KREHBIEL, 1965: 29.

¹³ Vide EISEN, C., 2002: 19 y HUDSON, R., 1996.

¹⁴ Wolfgang Amadeus MOZART, *apud* KERST, F. y E. KREHBIEL, *loc. cit.*

‘sistema de *tempo*’ de relaciones y proporciones dentro de los compases del *tempo ordinario*; justamente, Beethoven dice que Mozart tenía todavía “sus *tempi ordinarii*”, los cuales perdieron validez después de 1800. Eso significa, al menos: nada de contrastes extremos, nada de ‘efectos’, etc. La pregunta sobre la flexibilidad, por otro lado, depende en gran medida del género, el carácter y la forma de las obras en concreto. En un *Adagio* la flexibilidad será ciertamente mayor que en un *Andante*; en una sinfonía, ciertamente mayor que en la música eclesiástica, etc.

J. M. A. C.: Junto con la idea de que la música instrumental debería asemejarse al canto¹⁵, la noción de ‘notas buenas’ y ‘notas malas’¹⁶, y el concepto de que la interpretación debe imitar a veces el recitado poético —especialmente en los recitativos de las óperas— y también el habla¹⁷ —aun cuando Mozart declaró que “En la ópera [...] la poesía debe ser la hija obediente de la música”¹⁸—, son muchas las fuentes del siglo XVIII¹⁹ que parecen estar de acuerdo en afirmar: si las notas no están ligadas ni marcadas con puntos de *staccato* —excepto cuando estos signos se combinan con ligaduras para indicar *portato*—, éstas deben tocarse separadas —*non legato*— una de la otra y, por tanto, más brevemente de lo que están escritas²⁰. Otra idea que data del mismo período es que en un grupo de notas ligadas la primera debe ser enfatizada mientras que las siguientes deberían ser interpretadas *diminuendo*²¹. ¿Deberían aplicarse todos estos conceptos a toda obra musical que Mozart compuso?

I. R.: En general estoy de acuerdo, pero podría haber excepciones. Algunas veces, e incluso a menudo en los clásicos vieneses, los así llamados ‘puntos de *staccato*’ sólo indican notas iguales, esto es, sin acentos —por ejemplo, en la obertura de *La flauta mágica*— o dan la orden de ‘no ligar entre sí las notas pequeñas’, lo cual —si no estaba indicado de esa manera— era la práctica corriente: debemos recurrir a los estudios de Brown sobre este tema.

¹⁵ Vide LAWSON, C., 2002: 68 y 70; EISEN, C., 2002: 24.

¹⁶ Vide EISEN, C., 2002: 23.

¹⁷ Vide WIGMORE, R., 2002: 87.

¹⁸ Wolfgang Amadeus MOZART, *apud* KERST, F. y E. KREHBIEL, 1965: 16; trad. del autor.

¹⁹ Vide BACH, C. P. E., 1974; QUANTZ, J. J., 2001 y MOZART, L., 1985. Vide EISEN, C., 2002.

²⁰ Vide EISEN, C., 2002: 21 y WARD, D., 2002: 48.

²¹ Vide DRUCE, D., 2002 : 56 y LAWSON, C., 2002: 71.

J. M. A. C.: Con respecto a lo dicho anteriormente, algunos eruditos²² han afirmado que, excepto cuando se combinan puntos con ligaduras para indicar *portato* —un ejemplo de ello es cantado por Pamina en *La flauta mágica* [N.º 17, *Aria Ach ich fühl's, es ist verschwunden!*]—, Mozart nunca llegó a escribir puntos de *staccato* en sus partituras sino, en lugar de éstos, sólo trazos verticales —aun cuando la aclamada *Neue Mozart-Ausgabe*²³ contiene tanto puntos como trazos— y también que dichos trazos no pretendían indicar separación —ya que el *non legato* era la articulación estándar de ese tiempo para las notas no ligadas ni marcadas²⁴— sino acentuación, finales de frase, figuras secuenciales o arpegiados repetidos²⁵. ¿Cómo deberían interpretarse los signos mencionados a la hora de interpretar la música de Mozart?

I. R.: De acuerdo a Brown, la cuestión de los puntos o trazos es solamente acerca de los materiales de escritura. Yo no comparto esta opinión. En algunos casos, especialmente en Haydn, los trazos tienen otros significados diferentes, más allá de aquéllos citados en su pregunta.

J. M. A. C.: ¿Deberían realizarse ‘alteraciones rítmicas’ —término empleado por Eisen²⁶— que vienen del período barroco²⁷ al interpretar ritmos con puntillo que se encuentran en los ‘pasajes de obertura’ de la música de Mozart, acortando así los valores de las notas breves? (Por ejemplo, interpretando una corchea, un silencio de semicorchea con puntillo y una fusa en vez de una corchea, un silencio de semicorchea y una semicorchea).

I. R.: No me gusta hablar de ‘alteraciones rítmicas’ en este contexto. Me parece que la verdad radica en lo difícil que resulta notar las relaciones exactas entre una nota corta y una nota larga que sigue a ésta: ¡en este orden! En ello radica el problema esencial de los ritmos con puntillo. Así que cada manera de notarlo, desde la notación negra de la práctica del siglo XVI hasta el doble puntillo moderno, puede ser sólo un valor aproximado para con la verdadera apariencia musical; y eso también parece válido para la música del período clásico e incluso la del temprano siglo XIX.

²² Vide EISEN, C., 2002: 21. Vide BROWN, C., 1993: 593-612 y RIGGS, R., 1997.

²³ Se trata de la *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, editada por la Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg y publicada en Kassel por Bärenreiter.

²⁴ Vide EISEN, C., 2002: 21 y WARD, D., 2002: 48. Vide BROWN, C., 1993: 593-612 y RIGGS, R., 1997.

²⁵ Especialmente en el caso de Haydn; vide EISEN, C., 2002: 22.

²⁶ Vide EISEN, C., 2002: 22.

²⁷ Vide CYR, M., 1992.

J. M. A. C.: La mayoría de las fuentes²⁸ están de acuerdo en que ‘*p*’ y ‘*f*’ eran los matices más frecuentemente utilizados en el período clásico —su rango iba a menudo de ‘*pp*’ a ‘*ff*’—, aunque sin recurrir a la ‘aterrazada’ —expresión utilizada por Eisen²⁹— manera barroca de interpretar éstos³⁰. En Mozart, la combinación de dichos símbolos bajo la forma ‘*fp*’ a efectos de indicar *fortepiano* podemos hallarla en pasajes operísticos como aquéllos que albergan los *tutti* orquestales utilizados para acompañar el canto del Comendador en *Don Giovanni* [*Scena XV*, compás 456]; sin embargo, hay algunas discrepancias³¹ sobre cómo deberíamos interpretar apropiadamente un pasaje marcado ‘*fp*’ en una obra de Mozart cuando el autógrafo y la edición difieren en la posición del signo ‘*p*’. ¿Qué podría decirse de estos conceptos en cuanto a la interpretación de la música mozartiana?

I. R.: Todavía tenemos que aprender mucho sobre la cuestión de los matices en el barroco, así como en la música clásica. Ante todo, tenemos que distinguir matices generales, que son más un carácter, de aquellos verdaderos matices finos dentro del fraseo. Al considerar el ejemplo de Quantz en su tratado de flauta, se encuentran muchas más indicaciones de matices de lo que podría esperarse, comunes a todo instrumentista de la época, pero nunca escritos. Pienso, en efecto, que la ‘manera aterrada’ de interpretación, como usted la denomina, es por lo general la excepción; en el caso de Mozart o Haydn, en particular, el *forte subito* está por lo general indicado claramente como ‘*sf*’: equivale a *subito forte* y no es siempre un acento *sforzato*; ¡hay una diferencia con el ‘*sfz*’! Un *rinf[orzando]* es un *crescendo* muy rápido. Un ‘*pp*’ es por lo general *più piano* en el sentido de *decrecendo*. Sólo ‘*ppp*’ significa *pianissimo* y así sucesivamente. Así que ‘*fp*’ podría ser un *diminuendo* también.

J. M. A. C.: Aun cuando algunas interpretaciones y grabaciones del siglo XX parecieron ‘olvidar’ que la ornamentación improvisada era el estándar durante el período clásico³², otras más ‘informadas’ empezaron a tener esto más en cuenta. Al mismo tiempo, el concepto de que los trinos siempre comienzan en la nota superior fue dando lugar a la idea de que si esto sucede o no, es algo que depende principalmente de razones armónicas³³; y de acuerdo a esto, los intérpretes ideales deberían tener una

²⁸ Vide EISEN, C., 2002 y WARD, D., 2002 : 49.

²⁹ Vide *Ibidem e Ibidem*.

³⁰ Vide CYR, M., 2002.

³¹ Vide EISEN, C., 2002: 26.

³² Vide EISEN, C., 2002: 28-34 y LAWSON, C., 2002: 73. Vide NEUMANN, F., 1986.

³³ Vide EISEN, C., 2002: 30.

buena formación en Armonía. Asimismo, muchos músicos comenzaron a darse cuenta de que, durante el clasicismo, el *vibrato* era un ornamento usado rara e infrecuentemente — tanto al tocar como al cantar— que estaba sobre todo reservado —como la *messa di voce*³⁴— a notas largas, tenidas³⁵; sin embargo, tanto Tartini como Leopold Mozart mencionan una vibración regular que sigue el ritmo de la música³⁶. ¿Se ajustan todas estas convenciones el verdadero estilo mozartiano³⁷ o deberían tocarse y cantarse de otra manera las obras de Mozart?

I. R.: Sólo algunas ideas: Mozart mismo anotó sus ornamentaciones muy cuidadosamente; las compuso. Así que ‘improvisación’ me parece un término peligroso para el problema del embellecimiento. Si tenemos en cuenta que el tratado de C. Ph. E. Bach se dedica solamente a la ornamentación en una de las mitades del libro, podemos ver lo cuidadosamente que debe ser manejado este material. Así, en última instancia, todas las decisiones sobre asuntos como éste —*vibrato* incluido— tienen que ser tomadas desde un concepto analítico muy claro que incluya todas las cuestiones de naturaleza relativa a la sala, las fuerzas sonoras, los instrumentos e incluso la afinación.

J. M. A. C.: Entre otras cosas, recuerdo de sus clases en Viena cómo continuaron cambiando los instrumentos y las técnicas de interpretación durante el período clásico³⁸: Mozart compuso para los fortepianos³⁹ de ‘acción vienesa’ de Stein, que tenían un teclado más sensible que el de los pianos modernos y producían un sonido más claro y articulado⁴⁰. Muchos instrumentistas de cuerda —excepto algunos contrabajistas— adoptaron el ‘arco Tourte’ mientras sus instrumentos sufrieron cambios —en el largo y

³⁴ WIGMORE, R., 2002: 80; EISEN, C., 2002: 33 y LAWSON, C., 2002: 70.

³⁵ EISEN, C., 2002: 33; WIGMORE, R., 2002: 81; DRUCE, D., 2002: 59 y LAWSON, C., 2002: 70.

³⁶ DRUCE, D., 2002: 59.

³⁷ Dice al respecto EISEN, C., 2002: 29: “Cuando Mozart publicó sus sonatas para piano durante la década de 1780, frecuentemente agregó ornamentación que de otra manera falta en sus autógrafos [...] La situación es diferente, por ejemplo, con los conciertos, donde las anotaciones de Mozart son esqueléticas en el mejor de los casos: dado que él no tenía expectativas de que éstos fueran publicados y difundidos, no se sintió, aparentemente, compelido a anotar la ornamentación que él improvisaba durante la interpretación. No obstante, es claro que él improvisaba y ornamentaba en muchos pasajes que, vistos solamente en la página, parecen desnudos”; trad. del autor.

³⁸ Vide CARSE, A., 1964 y CHIANTORE, L., 2001.

³⁹ Vide LATCHAM, M., 1997 y 1998.

⁴⁰ Vide WARD, D., 2002 y CANTORE, L., 2001.

ángulo de inserción del cuello, en el puente, etc.—, ganando así un sonido más poderoso pero perdiendo la ligereza y brillantez que tenían en el barroco⁴¹. Los órganos⁴², los instrumentos de percusión y las arpas⁴³ —cuyos modelos de pedal comenzaron a proliferar— también cambiaron durante aquéllos años, así como la sección ‘normal’ de vientos, que se volvió mucho más grande⁴⁴ y albergaba instrumentos menos estandarizados que sonaban más ‘delgados’ y menos ‘melosos’ que los modernos. ¿Qué podría hacerse al tocar la música de Mozart en instrumentos modernos⁴⁵ —ya que aquéllos antiguos o las reproducciones no siempre están disponibles— para ajustarse mejor a las ideas de este compositor?

I. R.: Esta pregunta es una de aquéllas centrales en mi tarea de enseñanza: cómo obtener resultados convincentes al interpretar música antigua en los así denominados instrumentos modernos. Ante todo, los instrumentistas, así como los cantantes, tienen que aceptar que hay más de una manera de hacer que un instrumento o una voz suene de manera ‘hermosa’. Como en la música contemporánea, debemos dejar los sonidos ‘idiomáticos’ y darnos cuenta de todas las posibilidades de los instrumentos. Un ‘buen’ sonido de violín no debe necesariamente contener muchísimo vibrato de mano izquierda; un arco moderno es también capaz de articular de un modo ‘parlante’ si es tocado de una cierta manera. Depende mucho, también, de un concepto en verdad consciente de afinación ‘pura’ y así sucesivamente. Pienso que todas las orquestas de cámara modernas deberían recobrar los amplios e importantes campos del repertorio barroco y clásico que éstas les han cedido a los ensambles especializados durante las últimas décadas.

J. M. A. C.: Volviendo al tema de la ópera y las voces, un sonido dulce y redondo, una agilidad y dominio de los estilos ‘brillante’ y ‘patético’, una ornamentación⁴⁶ y flexibilidad controladas era lo que se esperaba, entre otras cosas, de los cantantes del período clásico⁴⁷ durante un tiempo en cual los *castrati* fueron reemplazados por las sopranos⁴⁸, a quienes les estaba prohibido cantar en coros de iglesia tanto católicos como protestantes⁴⁹; era una época en la cual no eran todavía populares las divisiones en cuatro

⁴¹ *Vide* DRUCE, D., 2002 : 51. *Vide* CYR, M., 1992.

⁴² *Vide* WARD, D., 2002 : 49.

⁴³ *Vide* DRUCE, D., 2002: 63.

⁴⁴ *Vide* LAWSON, C., 2002.

⁴⁵ *Vide* WARD, D., 2002: 49 y GLOVER, J., 2002: 2.

⁴⁶ *Vide* EISEN, C., 2002: 28-34; LAWSON, C., 2002: 73 y NEUMANN, F., 1986.

⁴⁷ *Vide* LAWSON, C., 2002: 76.

⁴⁸ *Vide Ibidem*: 89.

⁴⁹ *Vide Ibidem*.

tipos básicos de voces hoy vigentes⁵⁰ y en aquel entonces las sopranos pudieron haber llegado a utilizar, incluso, una ‘extensión del *falsetto*’⁵¹. Muchos cantantes tenían entonces la formación necesaria para improvisar⁵² apoyaturas⁵³ y embellecimientos en los *blunt endings* y también decoraciones —como la mencionada *messa di voce*— en las fermatas⁵⁴—si bien los saltos amplios en notas largas no eran embellecidos⁵⁵—, así como para utilizar *portamento* cuando era necesario, aunque normalmente evitando el *vibrato*⁵⁶. ¿Qué pasos debería seguir hoy un cantante para lograr una interpretación histórica certera de las obras de Mozart?

I. R.: En general, veo los mismos problemas aquí que encuentro para los instrumentistas de cuerda o también para los pianistas. No deberíamos olvidar que los cantantes de los tiempos de Mozart siempre tuvieron una educación instrumental y composicional muy sólida que hoy, generalmente, falta. El director-maestro de capilla puede compensar de forma parcial estas falencias, pero *à la longue* [a la larga] tiene que haber un cambio en los conceptos educacionales destinados a los cantantes.

J. M. A. C.: ¿Qué tan real es, históricamente hablando, el Mozart retratado en películas como *Amadeus*⁵⁷ de 1984, dirigida por Miloš Forman y basada en la obra de teatro homónima de Peter Shaffer? Mi pregunta surge porque en dicho largometraje, entre otras cosas, Antonio Salieri —profesor de Beethoven, Schubert y Liszt— describe a Wolfgang como “un niño presumido, lascivo, obsceno e infantil”⁵⁸; Constanze Weber, esposa de Mozart, muestra sus pechos desnudos a Salieri⁵⁹ (en la versión *Director’s Cut*); y Emanuel Schikaneder se refiere a *La flauta mágica* como un “vaudeville”, “una gran producción [...] con hermosos trucos mágicos [...] y unos pocos animales amaestrados” que contiene “un par de canciones pegadizas”⁶⁰.

⁵⁰ Vide WIGMORE, R., 2002: 77.

⁵¹ Vide *Ibidem*: 78.

⁵² Vide EISEN, C., 2002: 28-34; LAWSON, C., 2002: 73 y NEUMANN, F., 1986.

⁵³ Vide CRUTCHFIELD, W., 1989.

⁵⁴ Vide EISEN, C., 2002: 34 y WIGMORE, R., 2002: 83-87.

⁵⁵ Vide WIGMORE, R., 2002: 84.

⁵⁶ Vide EISEN, C., 2002: 33; LAWSON, C., 2002: 70; DRUCE, D., 2002: 59 y WIGMORE, R., 2002: 81.

⁵⁷ Vide BROWN, A. P., 1992.

⁵⁸ *Amadeus*. Dir. Miloš Forman. Act. F. Murray Abraham, Tom Hulce y Elizabeth Berridge. The Saul Zaentz Company. 1984. Película/DVD; trad. del autor.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*; trad. del autor.

I. R.: Ciertamente, este retrato del carácter de Mozart es una imagen bien buscada con gran parte de verdad. A veces puede ser exagerado, pero en general pienso que debemos estar de acuerdo. En todo caso, la discusión de Forman sobre la imagen de Mozart tiene un convincente y alto nivel intelectual.

J. M. A. C.: ¿Qué podría decirse sobre algunas puestas escénicas modernas de óperas de Mozart que, desvinculando al drama de decorados realistas y llevando la acción a lugares y tiempos diferentes de aquéllos buscados por el compositor y el libretista —algo también sufrido por obras de otros compositores—, han retratado, por ejemplo, a la Condesa de Almaviva como drogadicta y alcohólica, o incluido sexo simulado y desnudez gratuita sobre el escenario⁶¹?

I. R.: Modernizaciones de este tipo pueden ser divertidas, pero la mayoría de las veces las encuentro más o menos aburridas e innecesarias. ¿Por qué no contar una historia de épocas antiguas tal y como fue prevista? Esto no debe forzosamente crear una interpretación ‘historizante’. Por otro lado, una puesta estrictamente histórica sería imposible para la comprensión de hoy. Así que la mejor manera de realizar una puesta sería permanecer en medio de dichos extremos.

J. M. A. C.: Algunas personas elogian a Berlioz por el uso de pasajes *col legno* tan tempranamente como en 1830 —en su *Sinfonía fantástica*— olvidando quizás que Mozart ya había usado esta técnica más de medio siglo antes —en 1775— en su concierto para violín y orquesta KV 219, relacionado con su obra *Le gelosie del seraglio*, bosquejada anteriormente y vinculada a su ópera *Lucio Silla*. Muchas personas aclaman el genio de Mozart, pero algunos pasan por alto, al hacerlo, las innovaciones —término que emplean Keller⁶² y Keefe⁶³— de este compositor en diferentes campos⁶⁴ de la música. ¿Qué podría decirse, históricamente hablando, acerca de dichas innovaciones?

⁶¹ Dada la copiosa cantidad existente de ejemplos de dichas puestas, omitimos referirnos a alguno de éstos en particular por ser de público conocimiento el eco que de tales manifestaciones llegara a hacerse oportunamente la prensa argentina y extranjera.

⁶² KELLER, H., 1981: 465.

⁶³ KEEFE, S. P., 2001: 658.

⁶⁴ Como ejemplo de otras posibilidades instrumentales utilizadas por Mozart, señala EISEN, C., 2002: 15: “Cuando Mozart quiso un sonido específico de trompeta y corno en *Idomeneo*, le escribió a su padre requiriéndole un tipo especial de sordina que no estaba disponible en Múnich, pero era usada por los vigías en Salzburgo”; trad. del autor. Sin embargo, no debemos circunscribir lo innovador de

I. R.: Yo no hablaría de innovaciones, sino más bien de la habilidad y voluntad de usar todas las posibilidades instrumentales. El efecto *col legno* es tan viejo como el violín mismo. Ya ha sido usado en el *Capriccio* de Farina de 1624, así como en *Fechtschul* de Schmelzer. Es sólo que resulta asombroso el hecho de que nadie, además de Mozart, lo encontrara digno de volver a ser utilizado.

J. M. A. C.: Se dice que “la música vienesa permaneció esencialmente fiel a conceptos de sonido originados a partir de los clásicos vieneses, aunque hubo algunos desarrollos”⁶⁵ posteriores, un hecho que se refleja, por ejemplo, en las diferencias entre los ‘oficialmente’ denominados ‘instrumentos vieneses’ de madera⁶⁶ y metal, y aquéllos de otras orquestas⁶⁷. ¿Cuáles son las características de este ‘sonido vienés’ y cómo podemos percibir en él la tradición mozartiana?

I. R.: Todos los instrumentos ‘vieneses’ —las maderas, así como los bronce— no son de hecho vieneses —el famoso oboe vienés vino de Dresde— ni instrumentos clásicos, sino invenciones del siglo XIX. Así que un montón de cosas vienesas son, de hecho, herencia del siglo XIX. Con respecto a las así llamadas tradiciones vienesas de tocar podría decirse que, de acuerdo a lo que podemos saber o reconstruir, han llegado a perderse ampliamente con la internacionalización de la cultura orquestal. Por ejemplo, el estilo *non vibrato* en la interpretación orquestal, la técnica especial de manejar el contrabajo o la ornamentación en la interpretación de la percusión, todas muy típicas de Viena, fueron completamente olvidadas después de la Segunda Guerra Mundial. La única que persistió en su momento —distinguiendo claramente a las orquestas vienesas del resto de las europeas por un largo tiempo— fue el especial sistema de afinación armónico no temperado. Hasta qué punto, en alguno de estos momentos, incluso tradiciones de los tiempos de Mozart pueden haber sobrevivido, es una cuestión todavía por discutirse. Al enseñar, justamente, nosotros

Mozart a campos de la música como éste, sino también a otros: *vide* KELLER, H., 1981: 465 y KEEFE, S. P., 2001: 658.

⁶⁵ Wiener Philharmoniker [Orchester] (2011); trad. del autor. *Vide* BIBLIOGRAFÍA.

⁶⁶ *Vide* BURGESS, G., 2001. A pesar de su denominación, algunos de estos instrumentos hunden sus orígenes en invenciones no austriacas, como el oboe vienés; éste, surgido merced a la labor de Josef Hajek (1849-1926), está basado en un modelo creado por el alemán Karl Friedrich Golde (1803-73), oriundo de Dresde.

⁶⁷ *Vide* Wiener Philharmoniker [Orchester] (2011). *Vide* BIBLIOGRAFÍA.

estamos en vías de recobrar esas ‘tradiciones vienesas’ para la interpretación del repertorio vienés del siglo XIX.

J. M. A. C.: ¿Sería posible decir que el crecimiento de músicos, orquestas, grupos y coros especializados e ‘históricamente informados’ — según se encuentra documentado en sus interpretaciones y grabaciones, de confiabilidad variable— por un lado, y los resultados musicales de personas que se centran en la música contemporánea por otro, están de alguna manera ‘limitando’ el repertorio de las orquestas sinfónicas al período romántico?

I. R.: Ese parece ser cada vez más el caso. Y este proceso sigue ocurriendo. Durante la última década, orquestas sinfónicas tradicionales comenzaron incluso a perder gran parte de su repertorio romántico: tuvimos interpretaciones de obras de Berlioz, Mendelssohn, Weber, e incluso de composiciones de Brahms y Liszt con ‘instrumentos originales’. Así que mi política personal es tratar de recuperar este repertorio a través de músicos históricamente bien informados que puedan tocar en los así llamados instrumentos modernos, así como el no perder las conexiones con la música contemporánea.

J. M. A. C.: Creo que, al intentar mostrar al público general la importancia de Mozart, algunas personas han buscado la genialidad de este compositor en la dirección equivocada. En la ya referida película *Amadeus*, Antonio Salieri contempla algunos bocetos escritos por Mozart mientras dice: “¡Asombroso! Era verdaderamente inverosímil. Estos eran los primeros y únicos bocetos de música y sin embargo no mostraban corrección de tipo alguno. Ni siquiera una”⁶⁸. Sin embargo, la verdad es que los autógrafos reales de Mozart —incluyendo aquéllos correspondientes a sinfonías, conciertos, cuartetos y canciones— contienen, de hecho, correcciones a veces⁶⁹. Además, incluso hoy, muchos compositores

⁶⁸ *Amadeus*. Dir. Miloš Forman. Act. F. Murray Abraham, Tom Hulce y Elizabeth Berridge. The Saul Zaentz Company. 1984. Película/DVD; trad. del autor.

⁶⁹ Es el caso de los autógrafos de las siguientes obras: *Sinfonía en Re mayor* KV 48 (vide MOZART, W. A., 1984a), *Sinfonía en Fa mayor* KV 43 (vide MOZART, W. A., 1984b), *Concierto para piano y orquesta en Do mayor* KV 503 (vide MOZART, W. A., 1959a), *Concierto para piano y orquesta en Do menor* KV 491 (vide MOZART, W. A., 1984b) y *Cuarteto en La mayor para flauta, violín, viola y violoncello* KV 298 (vide MOZART, W. A., 1962); asimismo, es el caso del autógrafo (vide MOZART, W. A., 1971) que contiene los nocturnos KV 438 (2. ‘*Se lontan, ben mio, tu sei*’. Nocturno (terceto) para dos sopranos y bajo con acompañamiento de dos clarinetes y corno di bassetto. Texto de Pietro Metastasio, ‘*Strofe per musica*’) y 436 (3. ‘*Ecco quel fiero istante*’. Nocturno (terceto) para

simplemente desechan sus primeros bocetos y conservan sólo los últimos; como señala A. Peter Brown: “Mozart, como cualquier compositor de su tiempo, tenía el oficio [necesario] para producir obras con rapidez inusual, había un número de intentos fallidos y composiciones dejadas en progreso [inconclusas] [...]. Porque algunos bocetos de composiciones sobreviven y uno debe creer que éstos eran más comunes que el número de ejemplos existentes indica”⁷⁰. Al mismo tiempo, el Salieri retratado en la mencionada película afirma acerca de Mozart: “[...] Él había anotado música ya terminada en su cabeza. Página tras página de aquélla, como si sólo estuviera escribiendo al dictado”⁷¹. Sin embargo, aunque estoy de acuerdo con que la inspiración viene verdaderamente del Absoluto⁷² —y que uno escucha a menudo, al componer, aquéllo que hay que escribir⁷³— pienso que declaraciones como aquéllas citadas de dicha película pasan por alto la importancia que el estudio y el esfuerzo también tienen para la producción de todo compositor, volviéndose insultantes para la memoria de Mozart; como Wolfgang mismo declaró: “Es un error pensar que la práctica de mi arte se ha vuelto fácil para mí. Le aseguro, querido amigo, que nadie ha cuidado tanto el estudio de la composición como yo”⁷⁴. “A las seis en punto de la mañana ya terminé con mi *friseur*, y a las siete estoy totalmente vestido. Acto seguido compongo hasta las nueve en punto”⁷⁵. “Tengo la costumbre de [...] escribir algo antes de irme a la cama. Frecuentemente me olvido de mí mismo y escribo hasta la una en punto: entonces[,] arriba de nuevo a las seis”⁷⁶. No tiene idea [de] lo difícil que es hacer un arreglo semejante para que pueda ser adaptado a instrumentos de viento y sin embargo no pierda nada de su efecto. Bien, bien: tendré que hacer el trabajo de noche”⁷⁷. Yo creo, por lo tanto, que deberíamos continuar elogiando la genialidad de Mozart, pero buscándola principalmente en otros aspectos de su música más que en aquéllos mencionados; entre otras cosas, por

dos sopranos y bajo con acompañamiento de tres corni di bassetto. Texto de Pietro Metastasio, de la canzonetta ‘La partenza’). Todos los autógrafos mencionados se encuentran reproducidos facsimilarmente en la *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, editada por la Internationale Stiftung Mozarteum Salzburg y publicada en Kassel por Bärenreiter (*Vide BIBLIOGRAFÍA*)

⁷⁰ BROWN, A. P., 1992; trad. del autor.

⁷¹ *Amadeus*. Dir. Miloš Forman. Act. F. Murray Abraham, Tom Hulce y Elizabeth Berridge. The Saul Zaentz Company. 1984. Película/DVD; trad. del autor.

⁷² *Vide* WOJTYŁA, K. [Ioannes Paulus PP. II], 1999; VENDITTI, R., 2005; CAMPBELL, J., 1991; Juan Manuel Abras entrevistado en SOLOMOS, M., 2006.

⁷³ *Vide* Juan Manuel Abras entrevistado en SOLOMOS, M., 2006.

⁷⁴ Wolfgang Amadeus MOZART, *apud* KERST, F. y E. KREHBIEL, 1965: 6; trad. del autor.

⁷⁵ *Ibidem*: 65; trad. del autor.

⁷⁶ *Ibidem*; trad. del autor.

⁷⁷ *Ibidem*: 10; trad. del autor.

ejemplo, admiro el elegante equilibrio entre previsibilidad e imprevisibilidad del discurso musical mozartiano. ¿Qué podría decirse acerca de tales conceptos? ¿Podría agregarse algo más como reflexión final?

I. R.: Echando un vistazo a la famosa e imponente lista de obras de Köchel, siempre me quedo asombrado por lo mucho que tiene de fragmentario el corpus conservado de las obras de Mozart; por la cantidad de piezas inconclusas de todos los géneros —sinfónicas, de cámara, misas, óperas— que tenemos. Eso parece significar que sólo partes de su mejor y más perfecta producción llegó hasta nosotros; que existió una producción virtual detrás, incluso más grande. Una ardua labor sin genialidad no es suficiente para crear música alejada de la mediocridad. Más allá de lo que sea que se admire, la música de Mozart es admirable en todo aspecto.

BIBLIOGRAFÍA

BACH, Carl Philipp Emanuel

1974 *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. Trad. William J. MITCHELL. London: Eulenburg.

BALTHASAR, Hans Urs von

2006 “Confesión sobre Mozart”. [Trad. desconocido.] *Consonancias*, año 5, n.º 18. [Diciembre.], pp.4-5.

BARTH, Karl

2006 “Mozart, el incomparable”. [Trad. desconocido.] *Consonancias*, año 5, n.º 18. [Diciembre.], pp. 3-4.

BROWN, Clive

1993 “Dots and Strokes in Late 18th- and 19th-Century Music”. *Early Music*, XXI, pp. 593-612.

BROWN, Howard Mayer y Stanley SADIE (eds.)

1989 *Performance Practice: Music after 1600*. London: Macmillan.

BROWN, A. Peter

1992 “‘Amadeus’ and Mozart: Setting the Record Straight”. *The American Scholar*, vol. 61, n.º 1.

- BURGESS, Geoffrey
2001 "3. The 19th century" ("II. The European treble oboe"). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Eds. SADIE, Stanley y John TYRRELL. London: Macmillan.
- CAMPBELL, Joseph
1991 *El poder del mito*. Barcelona: Salamandra.
- CARSE, Adam
1964 *The History of Orchestration*. New York: Dover.
- CHIANTORE, Luca
2001 *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza.
- COOPER, Barry
2002 "Sources and Editions". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 91-102.
- CRUTCHFIELD, Will
1989 "The Prosodic Appoggiatura in the Music of Mozart and His Contemporaries". *Journal of the American Musicological Society*, vol. 42, n.º 2, pp. 229-274.
- CYR, Mary
1992 *Performing Baroque Music*. Portland, OR: Amadeus Press.
- DOWN, Philip G.
1992 *Classical Music: The Era of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: W. W. Norton.
- DRUCE, Duncan
2002 "Strings". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 51-64.
- EISEN, Cliff
2002 "Notation and Interpretation". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp.15-38.

- GLOVER, Jane
2002 "Introduction". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 1-2.
- GORDON, Stewart
2005 *Mastering the art of performance*. Oxford: Oxford University Press.
- GRIEG, Edvard
1897 "Wolfgang [Amadeus] Mozart". *The Century Illustrated Monthly Magazine*, vol. 55. [Noviembre.]
- HARNONCOURT, Nikolaus
1989 *The Musical Dialogue - Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*. Portland, OR: Amadeus Press.
- HEARTZ, Daniel
1995 *Haydn, Mozart and the Viennese School, 1740-80*. New York: W. W. Norton.
- HOULE, George
1987 *Meter in Music 1600-1800: Performance, Perception and Notation*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- HUDSON, Richard
1996 *Stolen Time: The History of Tempo Rubato*. Oxford: Clarendon Press.
- IRMEN, Hans-Josef
1996 *Mozart's Masonry and the Magic Flute*. Zuelpich: PRISCA.
- JUAN PABLO II [IOANNES PAULUS PP. II (WOJTYŁA, Karol J.)]
1999 *Carta a los artistas*. Buenos Aires: San Pablo.
- KAUFMAN, Scott Barry
2010 "What's The Size Of The Mozart Effect? The Jury Is In. How strong is the Mozart Effect?". *Beautiful Minds*, 25 de abril. Fecha de último acceso: 19-07-11. Versión electrónica disponible en:
<http://www.psychologytoday.com/blog/beautiful-minds/201004/whats-the-size-the-mozart-effect-the-jury-is-in>

- KEEFE, Simon P.
2001 "A Complementary Pair: Stylistic Experimentation in Mozart's Final Piano Concertos, K. 537 in D and K. 595 in B-flat". *The Journal of Musicology*, vol. 18, n.º 4, pp. 658-684.
- KELLER, Hans
1981 "Mozart. The Revolutionary Chamber Musician". *The Musical Times*, vol. 122, n.º 1661. [Julio.], pp. 465-468.
- KERST, Friedrich (comp., an.) y Henry E. KREHBIEL (trad., ed., an.)
1964 *Beethoven: The Man and the Artist, as Revealed in his Own Words*. New York: Dover.
1965 *Mozart. The Man and the Artist Revealed in his Own Words*. Trad. Henry KREHBIEL. New York: Dover.
- LATCHAM, Michael
1997 "Mozart and the Pianos of Gabriel Anton Walter". *Early Music*, XXV, pp. 382-400.
1998 "Mozart and the Pianos of Johann Andreas Stein". *The Galpin Society Journal*, vol. 51 (Julio), pp. 114-153.
- LAWSON, Colin
2002 "Wind Instruments". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 65-74.
- LAWSON, Colin y Robin STOWELL (eds.)
1999 *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LE HURAY, Peter
1990 *Authenticity in Performance: Eighteenth-Century Case Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MALLOCH, William
1988 "Carl Czerny's Metronome Marks for Haydn and Mozart Symphonies". *Early Music*, XVI, pp. 72-82.
- MARTY, Jean-Pierre
1988 *The Tempo Indications of Mozart*. New Haven, CT: Yale University Press.

MOZART, Leopold

- 1985 *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*.
Trad. Editha KNOCKER. Oxford: Oxford University Press.

MOZART, Wolfgang Amadeus

- 1959a "Faksimile: Blatt 5v des Autographs zum Klavierkonzert in C KV 503". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Konzerte: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen. Band 7. Kassel: Bärenreiter. XV.
- 1959b "Faksimile: Blatt 26r des Autographs zum Klavierkonzert in c KV 491". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie V, Konzerte: Konzerte für ein oder mehrere Klaviere und Orchester mit Kadenzen. Band 7. Kassel: Bärenreiter. XIII.
- 1962 "Faksimile: Blatt 2r dem Autograph des Flötenquartetts in A KV 298". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie VIII, Kammermusik. Werkgruppe 20: Streichquartette und Quartette mit einem Blasinstrument. Abteilung 2: Quartette mit Einem Blasinstrument. Kassel: Bärenreiter. XV.
- 1971 "Faksimile: Vorderseite des Blattes mit autographen Entwürfen zu den Notturmi KV 438 und 436 = Anhang III/Nr. 1 und 2. *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie III, Lieder, mehrstimmige Gesänge, Kanons. Werkgruppe 9: Mehrstimmige Gesänge. Kassel: Bärenreiter. XIX.
- 1984a "Faksimile: Blatt 1r des Autographs von KV 48". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Orchesterwerke, Werkgruppe II: Sinfonien, Band I. Kassel: Bärenreiter. XX.
- 1984b "Faksimile: Blatt 1r des Autographs von KV 43". *Wolfgang Amadeus Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie IV, Orchesterwerke, Werkgruppe II: Sinfonien, Band I. Kassel: Bärenreiter. XVI.

- NEUMANN, Frederick
1986 *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press.
- PAULY, Reinhard G.
2000 *Music in the Classic Period*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- PIETSCHNIG, Jakob, Martin VORACEKA y Anton K. FORMANNA
“Mozart effect–Shmozart effect: A meta-analysis”. *Intelligence*, vol. 38, n.º 3. [Mayo-junio.], pp. 314-323.
- PISTONE, Danièle
“Mozart et l'imaginaire musical français”. *Mozart Aujourd'hui*. Ed. Brigitte van WYMEERSCH. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, pp. 289-310.
- QUANTZ, Johann Joachim
2001 *On Playing the Flute*. Trad. Edward R. REILLY. London: Faber and Faber.
- RATNER, Leonard G.
1980 *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.
- RAUSCHER, Frances H., Gordon L. SHAW y Catherine N. KY
1993 “Music and spatial task performance”. *Nature*, 365, 611 [14 de octubre].
- RIGGS, Robert
1997 “Mozart’s Notation of Staccato Articulation: a New Appraisal”. *The Journal of Musicology*, XV, pp. 230-277.
- RINK, John (ed.)
2002 *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ROSEN, Charles
1998 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton.

ROTHSCHILD, Fritz

- 1961 *Musical Performance in the Times of Mozart and Beethoven. The Lost Tradition of Music II.* London: A. and C. Black.

RUSHTON, Julian

- 1986 *A Concise History from Gluck to Beethoven.* London: Thames and Hudson.

SHAPIRO, Nat

- 1978 *An Encyclopedia of Quotations About Music.* Garden City, N. Y. : Doubleday.

SOLOMOS, Makis

- 2006 "L'union des opposés - Entretien avec Juan Manuel Abras". *Carnet de bord - 4e Forum International des Jeunes Compositeurs – Ensemble Aleph.* Ed. Makis Solomos. Paris: Cdmc/Ensemble Aleph, pp.20-23.

Spiegel Online

- 2010 "Symphonic Sewage. Waste-Treatment Plant Plays Mozart to Microbes". *Spiegel Online* [Hamburgo], 6 de enero. Fecha de último acceso: 19-07-2011. Versión electrónica disponible en: <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/0,1518,698040,00.html>

TODD, Larry R. y Peter WILLIAMS (eds.)

- 1991 *Perspectives on Mozart Performance.* Cambridge: Cambridge University Press.

VALENTIN, Erich

- 1988 *Guía de Mozart.* Madrid: Alianza.

VENDITTI, Rodolfo

- 2005 *Ascoltare l'assoluto.* Cantalupa: Effatà.

WAGNER, Richard

- 1892 *Richard Wagner's Prose Works*, vol. 7. Trad. William Ashton ELLIS. London: Kegan Paul, Trench, Trübner.

WARD, David

- 2002 "Keyboard". *A Performer's Guide to Music of the Classical Period.* Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp.39-50.

Wiener Philharmoniker [Orchester]

Fecha de último acceso: 12-01-11

The Viennese Sound. Versión electrónica disponible en:
http://www.wienerphilharmoniker.at/index.php?set_language=en&cccpage=viennese_sound

WIGMORE, Richard

2002 “Singing”. *A Performer’s Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 75-90.

WOLFF, Christoph

1994 *Mozart’s Requiem*. Trad. Mary WHITTALL. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

WYN JONES, David

2002 “Historical Background”. *A Performer’s Guide to Music of the Classical Period*. Ed. Anthony BURTON. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music, pp. 3-14.

ZASLAW, Neal

1989a *Mozart’s Symphonies: Context, Performance Practice, Reception*. Oxford: Oxford University Press.

* * *

Juan Manuel Abras Contel. Compositor, director de orquesta e investigador formado en Austria, Alemania, Italia, Polonia, España y Argentina. Tres posgrados de la Universidad de Música y Arte Dramático de Viena. Lic. en Historia (Universidad de Deusto-USAL). Ex Profesor en la Universidad Nacional de Lanús y el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Bs. As. “Astor Piazzolla”, y ex Miembro Invitado del IIMCV-UCA. Discípulo de K. Penderecki, K. Schwertsik y L. Hager. Estudios con K. Stockhausen, H. Lachenmann y W. Rihm. Ganador de 14 premios y becas con obras comisionadas y estrenadas en festivales internacionales e incluidas en 6 CDs. Miembro de ÖKB, AAC, CUDA, SADAIC, etc.

* * *

**TRASFERENCIAS DE LA MÚSICA
CONTEMPORÁNEA A LOS GÉNEROS
POPULARES: INNOVACIONES TÍMBRICAS,
ARMÓNICAS Y MELÓDICAS EN LA MÚSICA DE
MOROS Y CRISTIANOS.**

ANA M. BOTELLA NICOLÁS- R. FERNÁNDEZ MAXIMIANO
(Universitat de València, España)

Resumen

El presente artículo analiza desde el punto de vista musical cuatro de las composiciones que fueron primeros premios en el Concurso de Música Festera más importante en su categoría y que suponen una ruptura total y absoluta con los convencionalismos formales, tímbricos y armónicos de la Música de Moros y Cristianos: las marchas cristianas *Piccadilly Circus* (1991) y *Marfil* (1994), el pasodoble-marcha (1998) *Fernandín*, de Jose Vicente Egea Insa y la marcha Mora *Abraham*, de Rafael Mullor Grau. Estas piezas suponen la proyección de la música clásica en el terreno de la Música Festera, ya que han roto cualquier estructura musical o estética preestablecida fusionando el carácter festero con influencias jazzísticas o con un lenguaje contemporáneo y modernista.

Palabras Clave: Música de Moros y Cristianos- análisis musical-música contemporánea- innovaciones musicales- tímbrica

**TRANSFERENCE OF THE CONTEMPORARY MUSIC INTO
POPULAR GENDERS: INNOVATIONS IN TIMBER, HARMONIES
AND MELODIES IN THE MUSIC OF MOORS AND CHRISTIANS.**

Abstract

This paper analyses four pieces that won the first prize in the most important contest of "Música Festera" from a musical point of view. These pieces suppose a total breakup with the formal structure, traditional timber use and harmonic conventionalisms of the music of Moors and Christians. The Christian marches *Picadilly Circus* (1991) and *Marfil* (1994), the "pasodoble-marcha" *Fernandin* (1998) by José Vicente Egea Insa and the Moorish March *Abraham* by Rafael Mullor Grau became the projection of the classical modern language into this

gender, making the fusion of the traditional style with contemporary elements and influences from other music streams like *Jazz*.

Key words: Music of Moors and Christians - Musical Analyse,-contemporary music- musical innovation - use of timber

* * *

Introducción

Las Fiestas de Moros y Cristianos con sus entradas y desfiles, comparsas, procesiones, etc., son el terreno fértil para que la Música Festera¹ interpretada por bandas tenga un gran éxito entre la gente de los pueblos. La Música Festera, la música que se interpreta en la Fiesta de Moros y Cristianos, forma parte de la cultura y la vida de estas gentes desde tiempos inmemorables. La música es referencia obligada en este arte festero-musical y un patrimonio que los valencianos sienten muy arraigado.

Es un hecho que la Música Festera aumenta su caudal de producción todos los años con nuevas composiciones. Cuenta en su haber con más de 4.000 obras de unos 300 compositores de diversas poblaciones. A pesar del corpus musical que cada día va en aumento, no hay que olvidar que la Música Festera ha dejado de vivir ese periodo arcaico, de armonías sencillas de tónica y dominante, de ritmos sincopados y notas a contratiempo, para adoptar un estilo más vanguardista y contemporáneo².

En este trabajo se analizan cuatro de las composiciones que fueron primeros premios en el Concurso de Música Festera más importante en su categoría y que suponen una revolución en el género desde el punto de vista de los aspectos formales, tímbricos y armónicos de esta música: las marchas cristianas *Piccadilly Circus* (1991) y *Marfil* (1994) de Jose Vicente Egea Insa, el pasodoble-marcha (1998) *Fernandín* y la marcha Mora *Abraham*, de Rafael Mullor Grau. Pero antes es necesario aclarar ciertos conceptos que resultarán claves para entender esta música: la Fiesta de Moros y Cristianos, la Música Festera y el Concurso de Composición de Música Festera³ de Alcoy.

* * *

¹ Para un mayor conocimiento sobre este tema consúltese los siguientes trabajos: BOTELLA, A. M., 2012: 60-82., BOTELLA, A. M., 2013: 200-222., BOTELLA, A. M. y FERNÁNDEZ, R., 2013: 57-80 y BOTELLA, A. M., 2014: 28-38.

² BOTELLA, A. M., 2012, *op. cit.*: 60

³ En adelante CCMF.

La Fiesta de Moros y Cristianos

Cuando por primera vez se oye hablar de Fiestas de Moros y Cristianos, es obvio pensar que nos hallamos ante una lucha entre los moros y los cristianos por la conquista de un castillo que será el objetivo y el fin último. Se sabe que esto ocurre en la Baja Edad Media en casos concretos como los de Valencia, Lleida, Ceuta o Jaén. Estas fiestas son las que a través de los años han ido evolucionando y desarrollándose hasta lograr las complejas estructuras que hoy presentan⁴. Para Guastavino, estas fiestas necesitan de muchos días para poder desarrollarse al completo ya que aunque la escenificación de la batalla es el núcleo central del acontecimiento, conviven una serie de actos religiosos y cívicos que llaman la atención de todo tipo de público y no sólo del festero⁵.

Son muchos los autores que han vertido sus experiencias y comentarios sobre el tema que nos ocupa, intentando esclarecer unos hechos que tanta expectación suscitan hoy en día. En este sentido, enumeramos a continuación distintas aportaciones y definiciones sobre la Fiesta:

“Las fiestas de Moros y Cristianos que suelen representarse en diversos pueblos de Alicante y Valencia constituyen una manifestación de la vida popular⁶.”

[...] siempre son, unos festejos eminentemente populares. Es decir no son unas fiestas cortesanas, no son fiestas de sociedad, sino plenamente populares. Y dentro de las fiestas populares, género próximo al que pertenecen, podemos asegurar que el hecho diferencial, la última diferencia, es el caracterizarse por constituir una pugna entre el moro y el cristiano⁷.

[...] Son esas compañías de “Christianos-Moros y de Cathólicos-Christianos”, especie de ejércitos beligerantes que guerreaban y simulaban una rivalidad por la posesión de la villa y que hacían tal función en honor del santo⁸.

La Fiesta de Moros y Cristianos abarca y comprende en síntesis todos cuantos detalles se llevaron a cabo en las guerras de la Reconquista⁹.

⁴ BOTELLA, A. M., Dos siglos de vida musical en Alcoy, *op. cit.*: 203-204.

⁵ GUASTAVINO, G., 1969: 7.

⁶ SALVÀ I BALLESTER, A., 2002: 17.

⁷ GUASTAVINO, G., 1969: 5.

⁸ ESPÍ, A., 1976: 460.

⁹ LINARES, J., 1976: 491.

Los Moros y Cristianos son una colectividad sociológica integrada por todos los festeros de todas las filas o comparsas de todos los pueblos que los celebran como Fiestas patronales, y constituyen una agrupación real y supralocal sometida a las leyes generales y comunes de toda sociedad humana¹⁰.

La Fiesta de Moros y Cristianos, nacida a lo largo de la geografía española como reminiscencia de antiguos lances fronterizos en tiempos de la Reconquista, representa una plasmación de la lucha de siete siglos frente al Islam para conseguir la unidad en lo patriótico, en lo religioso y en lo humano¹¹.

Las Fiestas de Moros y Cristianos son claramente elementos de cultura integrados por las comunidades a un nivel eminentemente popular y difundido a los doblamientos cercanos por un fenómeno de contacto y asimilación¹².

Si por Fiesta ha de entenderse el conjunto de solemnidades o ceremonias con que el pueblo celebra la memoria de un acontecimiento importante en su tradición popular, que además le sirve de expansión, es evidente que toda “fiesta” tiene no sólo un marco, escenario, sino también espíritu, alma, cuya armónica conjunción es lo que le hace ser popular¹³.

La Fiesta es al mismo tiempo representación: la organización y preparación de esta representación teatral se esparce progresivamente en los restantes días del año. El día de “Gloria” y el “mig any” -ya este nombre nos refiere el de un calendario específicamente festero- son los momentos en que se distribuyen los distintos papeles para la representación ceremonial¹⁴.

De todas las poblaciones españolas que celebran la Fiesta de Moros y Cristianos es la de Alcoy¹⁵ la que representa la mayor fastuosidad y

¹⁰ DOMÉNECH, S., 1976: 437.

¹¹ AZNAR, J. A., 1976: 415.

¹² LÓPEZ, R., 1976: 443

¹³ MANSANET, J. L., 1981: 11.

¹⁴ BERNABEU, J. L., 1981: 32.

¹⁵ Alcoy es una ciudad situada al sureste de España, perteneciente a la provincia de Alicante dentro de la Comunidad Valenciana (CV). Es una de las ciudades más importantes y la duodécima por población. Es la capital de la comarca de la Hoya de Alcoy dentro de la subcomarca de los Valles de Alcoy. Históricamente ha sido una ciudad con especial relevancia tras la Revolución Industrial en España, especialmente en el sector textil, aunque también en el metalúrgico y la industria papelera. La ciudad de Alcoy experimentará un desarrollo socioeconómico y cultural importante que la colocará en el gran centro neurálgico que es hoy en día de la provincia de Alicante y, por extensión, de la CV. Esa inquietud cultural que

antigüedad. La creación y prioridad cronológica de la celebración de lo que hoy consideramos la Fiesta de Moros y Cristianos es de génesis alcoyana¹⁶.

El sentir de una Fiesta que cada año se celebra en Alcoy con más fuerza en el mes de abril, queda reflejado en las primeras páginas de una de las obras más aludida en todas las fuentes consultadas. Nos referimos a la *Historia de los Moros y Cristianos de Alcoy* de Julio Berenguer Barceló:

“No son los Moros y Cristianos de Alcoy mascarada o festejo inventado con miras a una atracción turística. De auto sacramental. De eclosión de fe, de remembranza histórica, de expresión sentimental, de tradición vivida siglos tras siglo, nacieron. Con su bullicio, su carga de color y alegría, sus ostentosos desfiles, los tres días que vive nuestra ciudad al llegar abril representan la manifestación de la espiritualidad de un pueblo que, celoso de su fe, guardador de sus tradiciones, plasma en unas manifestaciones callejeras el voto que un día hiciera a su protector. Cuando la villa estuvo amenazada en 1276 por Alazrach¹⁷, dice la tradición que San Jorge, a caballo, combatió con los alcodianos contra el musulmán, y agradecidos los pobladores, votáronle por patrono. Fue el hecho en tiempos de Jaime I, y, desde entonces, se honró a San Jorge con cultos y actos populares, que, con el discurrir del tiempo, habían de transformarse en las universalmente famosas fiestas de Moros y cristianos, que, a su vez, irradiaron desde Alcoy para afincar en las costumbres de otros pueblos más o menos cercanos”¹⁸.

La Fiesta de Moros y Cristianos en Alcoy brilla con luz propia y está en los corazones de todos los alcoyanos. En esos días que dura la Fiesta, la ciudad se viste de historia, las calles recuerdan al Alcoy del siglo XIII, la Plaza de España ve sus balcones decorados con estandartes cristianos y moros. Todo es fiesta, tradición e historia. Y esto se ha acentuado con el paso de los años, pues en el año 1965 es declarada Fiesta de Interés Turístico y en el año 1980 Fiesta de Interés Turístico Internacional. Incluso la importancia de esta Fiesta va más allá pues en el *Periódico ABC* de febrero de 2007 podemos leer la siguiente noticia que transcribimos a continuación:

“En su empeño de que las fiestas de Moros y Cristianos sean declaradas Patrimonio de la Humanidad, ayer el presidente de la Diputación de Alicante, José Joaquín Ripoll, junto con el presidente de la Unión Nacional de Entidades Festeras (UNDEF), Francisco López Pérez, presentó en el

desarrolla la ciudad también aparece reflejada en su Fiesta, la de Moros y cristianos y en la música que genera, la Festera.

¹⁶ SANCHÍS, R., 1976: 532.

¹⁷ Sobe el caudillo moro Alazrach consúltese la obra: BOTELLA, A.M. y FERNÁNDEZ, R. 2014, *op.cit*: 61-62.

¹⁸ BERENGUER, J., 1976: 143-144.

Congreso de los Diputados un escrito en el que se explican todas las acciones que se están llevando a cabo en la provincia alicantina para que la Unesco declare las tradicionales fiestas Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad”¹⁹.

Esta Fiesta genera una música que se conoce como Música Festerera. Es el único género original para banda de música y se materializa en las tres modalidades para el desfile: marchas moras, marchas cristianas y pasodobles.

La Música Festerera: inicio, época dorada y siglo XXI

Es un hecho que la música es imprescindible en la Fiesta y que ésta siempre se acompañó de música desde sus comienzos, por el año 1817, cuando en la entrada mora²⁰ se utiliza por primera vez una banda de Música, la banda del Batallón de Milicianos Nacionales. Así como la Fiesta ha evolucionado con el paso del tiempo, la música también lo ha hecho según las necesidades de cada momento. Es por ello que la Fiesta necesita un tipo de música propia, que todo el pueblo identifique, un ritmo genuinamente alcoyano y propio para acompañar el desfile de los festeros en las Entradas. Nacen así el pasodoble, la marcha mora y la marcha cristiana²¹.

Podemos establecer una clasificación de la Música Festerera en tres periodos:

- Desde el inicio de la Fiesta hasta la aparición del primer pasodoble *sentat Mahomet* de Juan Cantó Francés en el año 1882. La evolución de la marcha militar al pasodoble dianero y el paso de los tambores y dulzainas a la incorporación de bandas de música es la principal característica de este periodo.
- Desde el año 1900 hasta el año 1936. Se caracteriza por ser enteramente de inspiración alcoyana. Nace la marcha mora, se consolida el pasodoble del periodo anterior y se aprecia una mayor utilización de los instrumentos de percusión, quizás por las necesidades de la marcha mora como género musical.

¹⁹ *Periódico ABC*, 3 de febrero, 2007.

²⁰ En la Fiesta de Moros y Cristianos desfilan las comparsas moras y cristianas que identifican a los dos bandos. El acto de desfilas por las calles se conoce como Entradas, de ahí la denominación Entrada Mora y Entrada Cristiana y la música que se interpreta en cada una, marcha mora y cristiana. Alcoy cuenta actualmente con 28 comparsas, 14 del bando moro y 14 del cristiano. Cada una posee un traje y nombre característico relacionado con los que el pueblo adjudicaba a las bandas en la Reconquista.

²¹ BOTELLA, A. M y FERNÁNDEZ, M., 2013: 65.

- A partir de 1936. Se produce una expansión y un desarrollo de la Fiesta en toda el área valenciana y comienzan a aparecer compositores fuera de la zona alcoyana que comparten el entusiasmo por la Música Festerera. En esta lucha ilusionada por abrir nuevos caminos brillan con luz propia compositores como Gustavo Pascual Falcó, Rafael Giner Estruch, Rafael y Gregorio Casasempere Juan, Camilo Pérez Laporta, José Carbonell García y muchos más que aportan muchas páginas de Música Festerera. Y así llegamos hasta la época actual donde la Fiesta ha alcanzado su propio tono musical²².

Aceptamos esta clasificación, pero pensamos que está incompleta -si tenemos en cuenta que la obra de Barceló Verdú está fechada en el año 1974 y que no asocia periodos con épocas- y por consiguiente la adaptamos a la época actual, teniendo en cuenta todos los conocimientos que vamos adquiriendo a medida que se desarrolla nuestra investigación.

Pérez desarrolla otra clasificación que sólo coincide con la de Joaquín Barceló Verdú en el primer periodo. El segundo periodo, que llama de convalidación de la Música Festerera, comprendería desde el año 1882 hasta el año 1941 y desde este año en adelante vendría a desarrollarse el siguiente periodo, que llama de renovación e inquietud, en el cual habría sucumbido la dinastía alcoyana de compositores festeros y comenzaría una nueva dinastía de compositores²³. Así, creemos que una clasificación acertada, que coincide en líneas generales podría ser:

- Periodo inicial (1817-1881): comprende los inicios de la Música Festerera -cuando la Comparsa Llana es acompañada por primera vez por una banda de música-, hasta el año 1881, antes de que se componga música ex profeso para el desfile. Las comparsas desfilan hasta el momento con piezas de todo tipo, como mazurcas, vals, pasodobles decimonónicos, etc.
- Periodo clásico (1882-1941): es la época dorada de la Música Festerera Alcoyana. Comienza en el año 1882, cuando Juan Cantó Francés compone *Mahomet* y termina con la composición, por parte de Camilo Pérez Monllor, de la última marcha mora, *El Cadí Ben II Sou*. Se desarrollan los dos tipos de pasodoble (*sentat* y *dianer*) y la marcha mora comienza a despegar asentando sus características. Es un periodo prácticamente de compositores alcoyanos, que componen sin descanso pasodobles y marchas moras.

²² BARCELÓ, J., 1974: 34-35.

²³ PÉREZ, V., 1987:153-154.

- Periodo de renovación y expansión festera (1942-2000): se pierde la hegemonía musical alcoyana y aparecen nuevos compositores foráneos como José M^a Ferrero Pastor (1926-1987), Gustavo Pascual Falcó (1909-1946) o José Pérez Vilaplana (1930-1998) que con sus obras eclipsan la composición festera alcoyana. Además, en el año 1958 tiene lugar la composición de *Aleluya*, primera marcha cristiana, y su impulso como nuevo género musical a través de compositores como José M^a Valls Satorres (1945) y los citados Pérez Vilaplana y Ferrero Pastor. En 1960 tiene lugar la primera grabación musical festera y alcoyana “Ecos del Levante Español” y aparece el CCMF, todas ellas iniciativas alcoyanas.
- Periodo actual: se desarrolla en los años que llevamos de siglo XXI y en él tiene lugar la obra de compositores que de alguna manera quieren innovar y abrir nuevos caminos en la Música Festera. Tal es el caso de Juan Enrique Canet Todolí (1962), José Vicente Egea Insa (1961), Daniel Ferrero Silvaje (1965), Pedro Joaquín Francés Sanjuán (1951-2013), Ramón García i Soler (1971), Rafael Mullor Grau (1962) o Rafael Pascual Vilaplana (1971).

Es en este panorama tan contemporáneo del periodo actual de la Música Festera donde situar las composiciones objeto de análisis del presente estudio y la descripción de su nueva estética musical acorde a los nuevos planteamientos musicales. Cada vez es mayor la composición de nuevas piezas para el repertorio musical del boato²⁴ a modo de fanfarria, pues la

²⁴ Son piezas musicales a modo de fanfarria y acompañamientos de tabalet y dulzainas e incluso se contrata a grupos de percusionistas y xirimiteros para los desfiles. Citamos algunas de las muchas piezas compuestas ex profeso para el boato de capitanes y alféreces durante los últimos años: *D'un Sóc* de Jordi Bernácer Valdés y *Fanfarria Llanera* de José M^a Valls Satorres (Comparsa Llana) en 2000; *Vascos* de José Soler Galbis (Comparsa Vascos), *Fanfarria*, *Firam Mustarib* y *Al-Ayami* de Gregorio Casasempere Gisbert (Comparsa Mozárabes), *Muharrakat* y *Al-Afras* de Àngel Lluís Ferrando Morales (Comparsa Domingo Miques) en la Fiesta de 2001; *Dansa de Torxes* de Pedro Joaquín Francés Sanjuán (Comparsa Mozárabes), *Llamada del Capitán* (Comparsa Domingo Miques), *Arenes* de Francisco Valor Llorens (Comparsa Almogávares) en 2002 y *Xavier el Coixo* de José Rafael Pascual Vilaplana/Juan García Ivorra (Comparsa Chano) en 2002; *Adalid* de Saül Gómez Soler, *Capdell* y *Feres* de Àngel Lluís Ferrando Morales (Comparsa Almogávares) en 2003; *Percussió* y *Fanfarria* de Gregorio Casasempere Gisbert (Comparsa Chano), *Fanfarria Creu dorada* de Francisco Valor y *Ara Ajats* de Moisés Olcina Ribes (Comparsa Navarros), *Japanese* de Ramón García Soler (Comparsa Tomasinas), *Alfarjía* de Benedicto Ripoll Belda y *Titarós* en 2004 (Comparsa Verdes); *L'Espantall* de Benedicto Ripoll Belda,

Fiesta evoluciona y con ella los nuevos conceptos musicales que la acompañan.

En este sentido los compositores tienen un doble trabajo: en primer lugar, recuperar y/o añadir nuevas sonoridades tímbricas y, en segundo lugar, crear nuevos elementos que vayan acordes a la nueva estética y funcionalidad de la Fiesta. El nuevo color tímbrico que apreciamos en muchas composiciones lo proporcionan instrumentos como la dulzaina, que será fundamental en muchas piezas, o los tambores en sus distintas versiones. Se está intentando recuperar la importancia que tuvo la dulzaina en los comienzos de la Música Festera, cuando las comparsas se acompañaban solamente con clarines, dulzainas o atabales, cosa que lo único que hace es desmerecer la obra original. La mayoría de las piezas consisten en arreglos que están muy lejos de la voluntad del autor.

Otro tipo de aportación, desde el punto de vista instrumental, lo constituye la música electrónica, que ha sido creada a base de mezclar sonidos en el ordenador o incorporar sintetizadores u otro tipo de aparatos electrónicos. El compositor José Vicente Egea Insa ha sido pionero al incorporar en un desfile la marcha *Cordón 95*, que lleva sonidos sintetizados interpretados por un teclado.

En lo que se refiere a la forma musical, las composiciones también están cambiando en estos últimos años, pues de estructuras clásicas pasamos a formas más libres sin esquema formal definido, como las marchas cristianas *Piccadilly Circus* o *Marfil* de José Vicente Egea Insa. En el campo de la armonía encontramos acordes politonales y armonías disonantes dentro de una estética muy contemporánea, en obras como *Abraham*, marcha cristiana de Rafael Mullor Grau. En el terreno del ritmo destacan importantes innovaciones en obras como *Te Deum*, marcha cristiana de José Joaquín Francés Sanjuán o la citada *Piccadilly Circus* de José Vicente Egea Insa, con ritmos contraacentuados y motivos rítmicos muy contemporáneos.

Otro hecho constante en los últimos años es la tendencia cada vez más generalizada de versionar bandas sonoras de películas y adaptarlas al terreno de la Música Festera, o utilizar cualquier tipo de música, clásica o popular, que no sea para el desfile²⁵. Este uso ha suscitado polémica entre

Magenta de José M^a Valls Satorres, *Xabat* de Saül Gómez Soler, *Mutanaeha*, *Gen-Ta-Ma* y la *fanfarria Al-Belana* de Moisés Olcina Berenguer para la Comparsa Magenta en 2005; *Ritme Cristià* y *Sany Antoni, la Festa* de Antonio de la Asunción (Comparsa Montañeses), *Al-faris* 2006 (Comparsa Ligeros) en 2006 y *Alegoría la Tormenta* de Ángel Esteve (Comparsa Cruzados), *Saggitaire* (Comparsa Alcodianos) y *Signifer Archeus* (Comparsa Cruzados) de Saül Gómez Soler en 2007.

²⁵ Entre la música de bandas sonoras que se ha utilizado en la Fiesta para el desfile citamos, entre otras: *Superman* (adaptación de Juan García Ivorra), *Éxodo* de

unos y otros. En este sentido pensamos que todavía queda mucho camino por recorrer. No podemos obviar que la Música Festerera es funcional, es decir, ha sido creada con el fin de servir a la Fiesta de Moros y Cristianos. Es una música que ha sido compuesta para adaptarse a las necesidades de cada lugar en sus distintas variedades y no es adecuado emplear las composiciones de música clásica en el desfile, como se está produciendo, o todo este tipo de últimas innovaciones que restan pureza a este género festero que no podemos olvidar que es el único original para banda y hay que conservar y preservar. En este sentido, incluso se ha llegado a introducir la voz en una marcha y, con ello, a mezclar el género vocal con el instrumental, originándose la primera marcha cantada de la historia de la Música de Moros y Cristianos. Ha sido en el año 2005 y su autor, Àngel Lluís Ferrando Morales, ha conseguido modificar, en cierto sentido con la pieza, la concepción de esta música²⁶.

Todos estos cambios, unidos a la profusión exagerada del empleo de la percusión y la vuelta al uso de la xirimía o de la dulzaina²⁷, hacen que la composición de Música Festerera camine hacia unos derroteros que desvirtúan el género.

No podemos traspasar la funcionalidad de la música con este tipo de innovaciones, pues la música va acorde con la Fiesta y proyecta toda su historia a través de las comparsas. La Música Festerera que se está componiendo en los últimos años, lejos de estas innovaciones, es de una gran calidad²⁸. En cualquier caso, lo más importante es que una Fiesta genere su propia música y Alcoy ha sabido hacerlo con creces.

Las piezas elegidas representan todo lo comentado hasta el momento y han sido seleccionados por ser ganadoras del CCMF de Alcoy, el más prestigioso en el panorama musical actual. Con el fin de que en la Fiesta las composiciones que se interpretan sean cada año más originales y novedosas, el Ayuntamiento de Alcoy organiza en el año 1949 el primer Concurso de Música Festerera que duraría catorce años, hasta el año 1962, cuando recogería el testigo la Asociación de San Jorge que es la entidad responsable de organizar la Fiesta de Moros y Cristianos. En ese momento el Concurso pasaría a llamarse Festival de Música Festerera (FMF) y

Ernest Gold (adaptación de Enrique Castro Gamarra), *Lawrence de Arabia* de Maurice Jarre o *Ben Hur* de Miklos Rozsa.

²⁶ La obra *Tempora Belli (Tiempo de guerra)* de Àngel Lluís Ferrando Morales está basada en fuentes de la época medieval como el *Canto de la Sibila* o *Canciones de Teobaldo de Navarra*. El autor de la letra es Jordi Grau y la traducción del latín es obra de Alfonso Jordá Carbonell.

²⁷ Sobre este tema es interesante la lectura de la obra: PITARCH, Carles, (coord.) et al., 1999.

²⁸ BOTELLA, A. M., 2012: 80.

posteriormente Concurso de Composición de Música Festera como hoy lo conocemos.

Análisis musical

Marcha cristiana *Picadilly circus*²⁹ (1991)

Marcha cristiana ganadora del primer premio en el CCMF del año 1991. La pieza se estrenó el 11 de octubre de 1991 en el *Teatro Calderón* de Alcoy, interpretada por la Unión Musical de Alcoy bajo la dirección de Miguel del Valle Galvañ. La colección de Música Festera *Ja Baixen* grabó la obra en el volumen 31, *Alcoi. Concurs de Música Festera* (1981-2002), interpretada por la Sociedad Unión Musical de Alcoy. También ha sido grabada para los discos: *Marfil* en el año 1995, *Moros i Cristians. Música de tot un segle* en 2004, interpretada por la banda sinfónica de la Sociedad Musical La Artística de Buñol Los Feos y *Almogáveres en Cocentaina* interpretada por la Sociedad Ateneo Musical de Cocentaina en el mismo año; *25 anys de Festa* en el año 2000, *En Directe*, volumen 2 en el año 2005 interpretada por la Unión Musical La Aurora de Albaterra y *Concert del Centenari 1906-2006* a cargo de la Sociedad Musical Beniatjarens (Beniatjar-Valencia) en el año 2007.

El compositor, José Vicente Egea Insa (1961), nace en Cocentaina (Alicante). Realiza estudios musicales en los Conservatorios de Alcoy, Alicante, Pamplona, Madrid y San Sebastián obteniendo las titulaciones de trompeta, composición y dirección de orquesta y ampliándolos posteriormente en la *Royal Academy of Music* de Londres y en la *Manhattan School of Music* de Nueva York. Ha sido profesor en distintos Conservatorios y ha dirigido numerosas orquestas y bandas de música. Su producción musical es muy amplia y de notable interés. En el CCMF de Alcoy ha conseguido dos primeros premios más con la marcha cristiana *Marfil* (1994) y con el pasodoble *Fernandín* (1998). Participa en la Fiesta de Alcoy, sobre todo, con la marcha mora *Cordón 95* (Filà Cordón) en la Fiesta de los años 1995 y 1996.

Trascribimos a continuación unas palabras sobre esta marcha según conversaciones mantenidas con él:

“La marcha Picadilly Circus nace tras escuchar una melodía celta en la cosmopolita plaza que lleva su nombre de la capital londinense durante mi estancia allí. Es una marcha concebida para las Fiestas de Moros y

²⁹ El título hace referencia a Picadilly Circus, la famosa plaza de Londres e intersección de calles, situada en el distrito de Westminster. La obra está dedicada a Joan Pascual.

Cristianos con una visión innovadora para este género, especialmente en la utilización de la percusión y su tratamiento armónico”.

Desde el punto de vista melódico, la composición presenta una única idea musical que se repite variada armónica, rítmica y melódicamente. Se trata de un *leitmotiv* o célula generadora que conecta los distintos elementos de la obra. Esta idea será rítmica y muy marcada en algunas ocasiones, y dulce y expresiva en otras, según el tratamiento que reciba en las diferentes variaciones. Las melodías presentan una construcción muy sencilla y básica de blancas, negras y corcheas, sin grupos irregulares ni valores rápidos, que le confiere esa simplicidad que se transforma en expresividad. Los temas son clásicos en cuanto a periodización de sus melodías que aparecen como frases de 18 (9+9), 16 (8+8) y 9 compases.

El ritmo es la pieza unificadora de la composición, el más importante y el que domina sobre cualquier otro elemento. Desarrolla ritmos jazzísticos desde el comienzo y estructuras sincopadas y contra-acentuaciones muy marcadas. Emplea el compás binario con la blanca como unidad de medida (2/2), por primera vez en las piezas analizadas, en lugar del habitual (2/4), en incluso se permite el cambio de compás en la percusión, a 6/4 (cc. 141 y siguientes). Además de los ritmos utilizados, señala en la partitura cuatro compases que constituyen el ritmo base, que será el que conecte los distintos fragmentos. Aparecen muchas notas acentuadas y subrayadas para destacar el carácter marcado.

Armónicamente, no desarrolla una armonía clásica ni tampoco tonalidades precisas ni claras, pues la indefinición y las disonancias son las notas dominantes de la pieza. Utiliza acordes de 9ª para crear tensión y sensación conclusiva (cc. 99 y 115). La pieza traduce unas armonías innovadoras que mezcla con un lenguaje jazzístico propio de la música contemporánea.

Desde el punto de vista formal, esta marcha responde a un tema con variaciones sobre una estructura monotemática de una sola sección con introducción y coda extensísimas. La introducción de 42 compases expone diseños y motivos melódico-rítmicos que se desarrollarán en la obra. El tema original consta de una frase de 18 compases (9+9) que repetirá tres veces más, con melodías en contrapunto, distintos ritmos y figuraciones. La coda recoge todo el material temático y los diseños desarrollados en la composición a lo largo de sus 55 compases.

En el terreno de la expresión, estamos ante una marcha cristiana de lo más expresivo posible e incluso se trata de una música tan descriptiva que refleja claramente el bullicio de la famosa plaza londinense en cada una de sus notas y de sus ritmos. Usa todos los matices de intensidad, pero domina la gama del fuerte. Los trinos y los mordentes son utilizados para crear tensión y embellecer las melodías. El tempo es rápido para una marcha,

pero se debe al compás empleado que parece aumentar la sensación de movimiento.

No destaca ninguna familia de viento en importancia, sino que más bien reparte el protagonismo melódico entre ambas. La plantilla instrumental de 36 instrumentos se distribuye así:

- a) Viento Madera: flautín, dos flautas (una primera y una segunda), dos oboes (uno primero y uno segundo), requinto, cuatro clarinetes (principal, primero, segundo y tercero), cinco saxofones (dos altos primero y segundo, uno barítono y dos tenores primero y segundo).
- b) Viento Metal: dos fliscornos (uno primero y uno segundo), dos trompetas (una primera y una segunda), cuatro trompas (una primera, una segunda, una tercera y una cuarta), cuatro trombones (uno primero, uno segundo, uno tercero y uno cuarto), dos bombardinos (uno primero y uno segundo) y dos bajos (uno primero y uno segundo).
- c) Percusión: bombo, caja, platos, redoblante y timbales.

Introducción (cc. 1 – 42):

La composición comienza con cuatro compases de ritmo (timbales, caja, platos y bombo) que, como indica Egea Insa en la partitura, es el ritmo base de toda la pieza³⁰:

Timbales
Fa, Do, Sol

Caja
Redoblante

Platos
Bombo

mf

mf

mf

cresc

ff

ff

Ejemplo n° 1

A continuación asistimos a un pasaje lleno de síncopas y de contraacentuaciones que desarrolla motivos que serán una constante a lo largo de la pieza, pues repetirá en fragmentos de enlace y serán material de composición del único tema que exponga en la pieza, con claras influencias

³⁰ El compositor añade que todas las secciones de percusión se podrán ampliar a 8 ó 12 compases, si se prefiere, en los desfiles.

jazzísticas y de la música tradicional americana, fruto de sus estudios en América:

Ejemplo nº 2

Los últimos 16 compases de la introducción se repiten y sobre ellos se destaca una melodía a cargo de saxos, bombardinos y trompas con irregularidades rítmicas interesantes:

Ejemplo nº 3

Sección A (cc. 43 – 197):

En el compás 43 se desarrolla el mismo solo rítmico de la introducción que da paso al Tema A (cc. 46 – 79), un tema anacrúsico a cargo del viento madera, que está formado por una frase de 18 compases dividida en dos semifrases de 9, a (cc. 46 – 54) y b (cc. 54 – 62). Es un tema dulce y a la vez loco en dinámica suave (p) construido a base de figuraciones sencillas de negras, blancas y corcheas:

Semifrase a

Semifrase b

Ejemplo n° 4

Esta frase se repite igual, excepto el final de la segunda semifrase que enlaza con el ritmo base de cuatro compases, pero esta vez con variación en la figuración:

Ejemplo n° 5

En el compás 84 asistimos a la primera repetición del tema en fortissimo (ff), que será, a partir de ahora, la célula generadora de la marcha, una especie de leitmotiv clásico o hilo conductor de la pieza. Es el Tema A' (cc. 84 – 114) o primer fuerte, que realiza mediante el procedimiento de la reducción y variación en cuanto a figuración, dando la sensación de ser una melodía más fluida y rápida. Está formado por dos frases de 16 compases, A (cc. 84 – 99) y A' (cc. 100 – 114), que se dividen en dos semifrases de 8 compases cada una, a (cc. 84 – 92) y b (cc. 92 – 99), y a (cc. 100 – 108) y b (cc. 108 – 114), donde la melodía aparece repartida entre la madera (flauta, flautín y saxos altos) y el metal (bombardino primero, trompas, trompetas y fliscornos). Se trata de un tema brillante a la vez que espectacular, lleno de ritmos sincopados y elementos rítmicos que dan a la obra esa sensación de contratiempo y contraacentuación tan marcada, desarrollando así una explosión de colorido tímbrico grandiosa:

Semifrase a



marc.
ff

Semifrase b



fpp

Detailed description: The image shows two musical staves. The first staff, labeled 'Semifrase a', begins with a dynamic marking of *ff* and a tempo marking of *marc.* (marcato). It contains a series of rhythmic patterns with accents and slurs. The second staff, labeled 'Semifrase b', continues the rhythmic patterns and ends with a dynamic marking of *fpp*.

Ejemplo nº 6

La segunda frase A' es repetición de la primera con variaciones en los acompañamientos y en la instrumentación. En esta frase aumentan los instrumentos de metal en cuanto a protagonismo en la melodía principal, y clarinetes y oboes acompañan con diseños de dos grupos de cuatro corcheas por compás:



Detailed description: This musical notation shows a sequence of chords and rhythmic patterns. It starts with a dynamic marking of *f* and includes a caesura symbol. The notation features eighth notes and chords with slurs and accents.

Ejemplo nº 7

En el compás 114, un acorde 9ª sobre blanca ligado a una corchea ralentiza un poco el tempo y da paso a una nueva repetición, que esta vez consiste en una transposición del tema a la 4ª superior en sus primeros cuatro compases. Es el Tema A'' (cc. 116 – 130) que se desarrolla como una frase de 9 compases que se repite igual más dos compases de cierre, sin periodización, interpretada por el viento madera en su registro más agudo:



Detailed description: This musical notation shows a melodic phrase with two endings. The first ending is marked '1.' and the second ending is marked '2.'. The notation includes slurs, accents, and a key signature change to one flat.

Ejemplo nº 8

Esta variación enlaza con un puente (cc. 130 – 144) que está formado por elementos del final de la introducción y construido a base de

repeticiones de estos motivos sincopados a la 3ª superior. Después repite la cabeza del motivo del tema principal, pero se apaga en una zona de desdibujamiento de la línea melódica:



Ejemplo nº 9

Respecto a la percusión se produce un cambio de compás a 6/4 hasta el c. 193 que vuelve a usar el 2/2:



Ejemplo nº 10

En el compás 145 asistimos a una variación de este último tema, es el Tema A''', quizás la más diferente a todas, pues el compositor utiliza la disonancia y la indefinición tonal. Está formado por tres frases de 8 compases cada una, a (cc. 145 – 153), a' (cc. 153 – 160) y a'' (cc. 161 – 168), que repite iguales:

Semifrase a



Semifrase a'





Ejemplo n° 11

A continuación cuatro compases del ritmo base más dos de enlace nos llevan a una repetición de los temas A' y A'' hasta enlazar con la coda en el compás 198.

Coda (cc. 198 – 251):

Una coda muy extensa, que a juzgar por las dimensiones de la obra es acorde a ellas, es lo que ha elegido el compositor para terminar de manera grandiosa y brillante esta composición. El material temático que emplea es el que ha desarrollado en toda la pieza, sobre todo material del Tema A'' y de la introducción. El motivo de tres notas de la cabeza del tema, generador del tema base, lo utiliza, pero a la máxima ampliación, y usa una cadencia rota para resolverla en el último compás con una cadencia perfecta y en *fortissimo* (fff). Esta coda tiene dos secciones A y B que son opcionales en los desfiles, pero que, según aparece escrito en la partitura, deben interpretarse siempre en los conciertos, grabaciones y por las bandas que posean un buen grupo de percusión.

Impresionante marcha que poco tiene que ver con la Música Festerá, sino más bien con una obra contemporánea o música de banda sonora en donde los motivos de ritmos contraacentuados y las disonancias invaden cada compás de esta partitura. Se trata de una música muy innovadora respecto a toda la música que venimos analizando, incluso podríamos hablar de una mayor elasticidad en la forma e indefinición en cuanto a la tonalidad, rozando zonas de atonalismo.

Marcha Cristiana *Marfil*³¹ (1994)

Marcha cristiana ganadora del primer premio en el CCMF del año 1994. La pieza se estrenó el 16 de octubre de 1994 en el *Teatro Calderón* de Alcoy, interpretada por la Unión Musical de Alcoy bajo la dirección de Miguel del Valle Galvañ. La colección de Música Festerá *Ja Baixen* grabó la pieza en el volumen 31, *Alcoi. Concurs de Música Festerá* (1981-2002), interpretada por la Sociedad Musical Nueva de Alcoy. También pertenece al cd *Marfil* del año 1995.

³¹ Dedicada a Rafael Llorens y a María del Carmen Giner.

Las melodías de *Marfil* son brillantes y muy expresivas. Son muy simples rítmica y melódicamente, ya que están construidas con valores básicos de blancas, negras y corcheas que es una característica de este compositor. Esta sencillez aparente en las melodías, pero muy pensada y estudiada, las convierte en verdaderas frases expresivas y muy cantábiles que están periodizadas de manera regular con frases de 16 compases (8+8) y con inicios téticos en los cuatro temas que desarrolla.

Desde el punto de vista rítmico, emplea el recurso del ritmo base que se mantiene como una constante en la composición, característica que ya fue una novedad en su marcha cristiana anterior. El ritmo es, a parte del elemento que marca la pulsación, una pieza clave en la obra ya que se puede considerar casi melodía pues los distintos ritmos que usa tienen identidad propia y no sólo funcionan de *ostinatos* rítmicos. Utiliza el compás de 2/2 en lugar del habitual de 2/4 lo que confiere a la pieza una sensación de tempo más rápido.

La armonía traduce unos planteamientos muy novedosos que rozan el atonalismo y están dentro de la música aleatoria, dejando un cierto margen a la improvisación libre del intérprete. La obra presenta una textura acordal y muy diáfana, aunque encontramos algún pasaje de contrapunto (cc. 123 – 125). Nos movemos en el área de La, más modal que tonal, aunque existen zonas donde la tonalidad está más definida, como la primera sección en La menor o la segunda sección en La mayor, pero siempre con cierta indefinición tonal propia de las disonancias que emplea.

Formalmente, no presenta ninguna innovación pues se estructura en dos secciones A y B con introducción y coda junto con cuatro materiales temáticos. La introducción presenta tal entidad sonora que podría ser considerada como material temático importante y es en el primer fragmento en donde se deja notar la aleatoriedad con cierto control (cc. 7 – 10). En la sección A aparecen dos temas, el A y el B de una gran sutileza, unidos por un enlace muy rítmico que rompe la estructura sonora y produce un fuerte impacto. Una vuelta al primer tema produce una estructura ternaria A – B – A en esta sección. En la sección B se desarrollan los temas C y D, más rítmicos y brillantes que los anteriores, aunque recuerdan respectivamente a la introducción y al segundo tema.

La expresión es un elemento muy importante en la pieza. Hay innumerables apuntes en la partitura e incluso deja un cierto margen a la improvisación. Utiliza procedimientos contemporáneos escritos también con un lenguaje muy del siglo XXI.

Dentro de la plantilla instrumental destacamos como novedad el empleo de la dulzaina, que viene a reforzar la parte aguda de la madera, a la vez que confiere un color especial al conjunto instrumental y utiliza cinco clarinetes todos en Si b y uno para contrastar en Mi b. La distribución instrumental es:

- a) Viento Madera: dulzaina en Sol, dos flautas (una primera y una segunda³²), dos oboes (uno primero y uno segundo), requinto en Mi b, cinco clarinetes (principal, primero, segundo y tercero, todos en Si b y un clarinete en Mi b), cinco saxofones (dos altos primero y segundo en Mi b, uno barítono en Mi b y dos tenores, primero y segundo en Si b).
- b) Viento Metal: dos fliscornos en Si b (uno primero y uno segundo), dos trompetas en Si b (una primera y una segunda), tres trompas en Fa (una primera, una segunda y una tercera), cuatro trombones (uno primero, uno segundo, uno tercero y uno cuarto), dos bombardinos en Do (uno primero y uno segundo) y dos bajos (uno primero y uno segundo).
- c) Percusión: bombo, caja, caja china, pandero, platos, redoblante y timbales.

Introducción (1 – 32):

La pieza comienza con una introducción de 32 compases muy efectista rítmica y armónicamente. Abre la marcha un ritmo base de cuatro compases interpretado por timbales, caja sin bordón, platos y bombo:

The musical score for Example 12 consists of three staves in 4/4 time. The top staff is in bass clef, and the middle and bottom staves are in treble clef. The music begins with a dynamic of *mf*. The top staff features a melodic line with a triplet of eighth notes. The middle staff has a rhythmic accompaniment with a triplet of eighth notes. The bottom staff has a simple bass line. The piece concludes with a dynamic of *f*. Above the top staff, there is a marking *molto cresc.* followed by a dotted line. A triplet of eighth notes is also marked with a '3' above it.

Ejemplo n° 12

Le siguen nueve compases con carácter de material temático sin llegar a constituir un tema, en el área de La menor, formado por motivos de tres compases más un nuevo ritmo de tres compases que los une. Están interpretados por trompetas, trompas y saxos en *fortissimo* (*ff*):

³² Se puede alternar con el flautín.



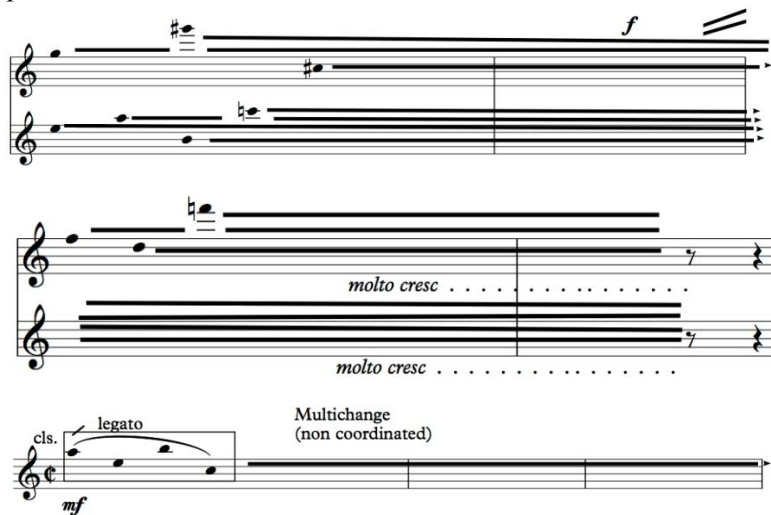
Ejemplo nº 13

A continuación aparecen otros cuatro compases de ritmo y ocho compases de un nuevo material temático que se repite:



Ejemplo nº 14

Durante toda la introducción Egea Insa desarrolla en el viento madera cierta aleatoriedad, dejando la música a la elección del intérprete e interviniendo por tanto el azar, procedimiento muy contemporáneo³³ que produce indefinición tonal y una atmósfera nada transparente, sino incorpórea:



Ejemplo nº 15

³³ En la partitura el compositor señala lo siguiente: escoger libremente las notas dentro del anillo, no coordinadamente. Irregularmente hasta la señal. *Legato*, no muy rápido. El trazo continuo indica que la nota se mantiene hasta la señal indicada.

Sección A (cc. 33 – 169):

Esta sección comienza con un solo rítmico de cuatro compases que ya hiciera en el comienzo de la pieza y que sirve de enlace para exponer el primer tema. El Tema A (cc. 37 – 68) se desarrolla en dinámica suave (p), para contrastar con la introducción que era fuerte.

Es un tema muy expresivo y cantáble, nada rítmico, sino muy *legato* y melódico que está formada por dos frases de 16 compases, A (cc. 37 – 52) y B (cc. 52 – 68), divididas en dos semifrases de 8, a (cc. 37 – 44) y a' (cc. 45 – 52), y b (cc. 52 – 60) y b' (cc. 60 – 68), que se repiten enteras con dos compases variados del final que sirven de cierre del tema. La primera frase está interpretada por saxos y bombardinos en 8ª baja y la segunda frase corre a cargo de clarinetes, oboes, flautas, requintos y añade la dulzaina para cambiar el color tímbrico:

Frase A.
Semifrase a



Semifrase a'



Frase B.
Semifrase b



Semifrase b'



Ejemplo nº 16

A continuación, dieciséis compases de enlace de carácter loco, como indica el compositor, muy marcados y muy contrastantes con el tema anterior, forman el primer puente (cc. 99 – 114), que aparece desarrollado con un nuevo ritmo en la percusión:

Example 17 is a musical score in bass clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The top staff contains a melodic line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano accompaniment consisting of eighth-note patterns and rests. The score is marked with '+ R.S.' and '+' above the melodic line.

Ejemplo n° 17

Este puente resulta tan expresivo que podría ser un nuevo tema, pero no lo consideramos como tal, sobre todo por la textura que presenta ya que denota que es enlace estructural con el siguiente material, el Tema B (cc. 115 – 127), interpretado por clarinetes, flautas y oboes, muy dulce y en dinámica de *mezzoforte* (*mf*), contrastando con las melodías anteriores. Está formado por una frase tética de 16 compases que se divide en dos semifrases de 8, a (cc. 115 – 122) y b (cc. 123 – 127):

Semifrase a

Semifrase a is a musical score in treble clef with a *dolce* dynamic. The piano accompaniment consists of eighth-note patterns and rests. The score is marked with *mf* and *dolce*.

Semifrase b

Semifrase b is a musical score in treble clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment consists of eighth-note patterns and rests. The score is marked with *mf* and *f*.

Ejemplo n° 18

En la segunda semifrase las trompetas y los fliscornos realizan un diseño en anacrusa y contrapuntístico que actúa de respuesta de la melodía principal, formándose un diálogo sonoro brillante:

Example 19 is a musical score in treble clef with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment consists of eighth-note patterns and rests.

Ejemplo n° 19

Este tema termina con tres compases de ritmo base que enlazan con la repetición del Tema A, generando una estructura ternaria A – B – A:

The musical score for Example 20 consists of three staves. The top staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a dynamic marking of *f*. It contains a sequence of quarter notes. The middle staff is in piano clef with a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes. The bottom staff is also in piano clef and contains a single note with a fermata. The final two measures of the piece are marked with a double bar line and a slash, indicating a repeat or continuation.

Ejemplo n° 20

Sección B (cc. 170 – 221):

En el compás 170 comienza la segunda sección, con diseños de la introducción esta vez transformados en tema. Es el Tema C (cc. 170 – 185) en el tono de La mayor, formado por una frase tética de 16 compases y fuerte (*f*) que se repite igual, excepto los cuatro compases del final. Se divide en dos semifrases de 8 compases, a (cc. 170 – 177) y a' (cc. 178 – 185). Este tema, que desarrolla al completo el motivo temático de la introducción, es brillante debido, sobre todo, al hecho de estar interpretado por el viento metal y por saxofones:

Semifrase a

The musical score for Semifrase a is a single staff in treble clef with a key signature of two sharps. It begins with a repeat sign and a dynamic marking of *simile*. The melody consists of quarter and eighth notes, with several triplet markings over groups of three notes.

Semifrase a'

The musical score for Semifrase a' consists of two staves in treble clef with a key signature of two sharps. The first staff starts with a dynamic marking of *ff* and contains a melodic line with triplet markings. It ends with a first ending bracket labeled '1.'. The second staff contains a second ending bracket labeled '2.' with a repeat sign at the beginning.

Ejemplo n° 21

Sin enlace, se desarrolla a continuación el último tema, el Tema D (cc. 202 – 221), en dinámica *mezzoforte* (*mf*) y con carácter más dulce que el anterior para contrastar con él. La textura se vuelve diáfana y acordal y asistimos a veinte compases que forman una frase irregular en cuanto a su periodización, pues aparece dividida en dos semifrases de 8 y 12 compases

respectivamente, a (cc. 202 – 209) y b (210 – 221), que interpreta el viento madera con figuraciones sencillas de blanca y negra con puntillo corchea, excepto el final de la segunda semifrase, que actúa de enlace a la coda y en donde el compositor emplea el tresillo para crear tensión y sensación de cierre, además de cambiar el timbre usando trompetas y fliscornos:

Semifrase a

Semifrase b

Ejemplo n° 22

Coda (cc. 222 – 236):

Es una coda proporcionada en relación a las dimensiones de la obra. Se forma con motivos de la introducción y toda ella en *fortissimo* (fff), para terminar en el tono de Do mayor de manera muy acentuada. Aquí es donde el compositor emplea otros recursos de factura contemporánea como³⁴:

Ejemplo n° 23

³⁴ El compositor señala que el intérprete debe escoger libremente las notas dentro del anillo, no coordinadamente e irregularmente hasta la señal de forma *staccato* y rápido. El trazo continuo indica que la nota se mantiene hasta la señal indicada. En el ejemplo siguiente, el intérprete ha de repetir el mismo sonido libremente. Lo más rápido posible. Por lo tanto el compositor, deja cierto margen a la improvisación como hacen los compositores actuales.



Ejemplo n° 24

Presentamos a continuación unas observaciones que el compositor añade al final de la partitura referente a cuestiones de interpretación³⁵:



Ejemplo n° 25



Ejemplo n° 26



Ejemplo n° 27



Ejemplo n° 28

³⁵ Las indicaciones que el compositor realiza son: ejemplo n° 25, la nota se mantiene hasta la señal indicada. En el ejemplo n° 26, el intérprete debe ir acelerando durante el valor indicado y sobre la misma nota. En el ejemplo n° 27, el intérprete debe escoger libremente las notas dentro del anillo, no coordinadamente e irregularmente hasta la señal de manera ligada y no muy rápido. En el ejemplo n° 28 el intérprete debe repetir el sonido libremente pero lo más rápidamente posible. El ejemplo n° 29, significa *Rimshot* (al canto) que es una técnica de batería que consiste en golpear al mismo tiempo el aro y el parche con la baqueta consiguiendo un sonido lo más parecido a un disparo, y el ejemplo n° 30 indica un silencio indeterminado.



Ejemplo nº 29



Ejemplo nº 30

José Vicente Egea Insa nos vuelve a sorprender con una composición de tintes contemporáneos, muy innovadora y moderna en sus planteamientos armónicos y rítmicos, así como en lo referente a los instrumentos y al dominio del material sonoro. Es la primera vez que se introduce en una obra festera el azar y la libertad de elección por parte del intérprete, produciendo una música indeterminada.

Pasodoble-marcha *Fernandín*³⁶ (1998)

Pasodoble-marcha que consigue el primer premio en el CCMF del año 1998. Ante la clasificación de esta obra como pasodoble-marcha, única entre todas las composiciones de nuestra investigación, nos pusimos en contacto con su autor para preguntarle por esta designación y nos razonó que “porque además de que es el que más se asemeja a la composición (es muy similar al pasodoble dianero), es un intento de abarcar más ámbito que el puramente localista de Moros y Cristianos de la Comunidad Valenciana”.

La pieza se estrenó el 28 de octubre del mismo año en el *Teatro Calderón* de Alcoy y su interpretación corrió a cargo de la Corporación Musical Primitiva de Alcoy, bajo la dirección de Gregorio Casasempere Gisbert. La colección de Música Festera *Ja Baixen* grabó la pieza en el volumen 31, *Alcoi. Concurs de Música Festera* (1981-2002), interpretada por la Corporación Musical Primitiva de Alcoy. Fue grabado en el año 2000 para el disco *Acords de Festa*, interpretado por la Sociedad Artístico Musical El trabajo de Jijona.

Desde el punto de vista melódico, encontramos melodías muy elaboradas y disonantes que más bien recuerdan a música de banda sonora que a música para la Fiesta. Las melodías principales de los temas son demasiado contrastantes entre sí, pareciendo incluso que están sacadas de otras piezas y que poco tienen que ver unas con otras si hablamos en términos de coherencia musical.

³⁶ En recuerdo a Fernando Coloma, amigo del compositor.

Por lo que se refiere al ritmo, emplea muchos tresillos y puntillos simples y dobles para afianzar la sensación de marcha, que consigue con el acertado empleo de la percusión. Continuamos dentro del compás de dos tiempos, aunque en determinados momentos se pierda la sensación binaria al usar la contraacentuación. No abusa de las síncopas ni de las notas a contratiempo. Utiliza sobre todo la célula rítmica de las dos corcheas y dentro de los grupos de semicorcheas, emplea la corchea y dos semicorcheas, combinada con las cuatro semicorcheas.

Armónicamente, utiliza la disonancia para crear efectos malsonantes en las melodías y producir choques armónicos. Maneja magistralmente la armonía y los enlaces acordales, pero no utiliza muchas cadencias conclusivas para marcar el final de los temas, frases o secciones, e incluso la cadencia del final, aunque es perfecta, no es demasiado conclusiva. Toda la composición es modulante, pero termina en el mismo tono con el que comienza, característica que no se encuentra en los pasodobles.

Formalmente, no destacamos ninguna innovación, pues la composición responde a la forma binaria con introducción y coda, proporcionales a la extensión de la pieza: I + A – B + Coda. Encontramos un fraseo claro de las melodías, pero no una periodización definida. Respecto a los temas, aparecen repartidos entre rítmicos y melódicos y anacrúsicos y téticos, normalmente siguiendo el criterio del contraste y nunca desarrollando dos temas seguidos de la misma naturaleza.

En el plano expresivo, emplea muchísimos recursos y anota en la partitura exactamente lo que quiere en cada momento. Se configura así casi un pasodoble sinfónico de concierto, más que un pasodoble-marcha para el desfile. Emplea trinos, algún mordente y *ritardandos* que crean tensión e introducen material ya expuesto, principalmente.

En el campo instrumental, destaca la novedad de introducir la tuba, el fagot y el clarinete bajo, pero la melodía principal sigue recayendo en el viento madera. Lo que hace el viento metal es actuar de elemento conector y de soporte armónico, reforzando la parte grave de la composición. La plantilla instrumental, bastante extensa, es la siguiente:

- a) Viento Madera: flautín, dos flautas (una primera y una segunda), oboe, requinto en Mi b, cinco clarinetes (principal, primero, segundo, tercero y clarinete bajo), cuatro saxofones (dos altos primero y segundo, uno barítono y uno tenor).
- b) Viento Metal: dos fliscornos (uno primero y uno segundo), tres trompetas (una primera, una segunda y una tercera), tres trompas en Fa (una primera, una segunda y una tercera), tres trombones (uno primero, uno segundo y uno tercero), dos bombardinos (uno primero y uno segundo) y una tuba.
- c) Percusión: bombo, caja, platos y timbales.

Introducción (cc. 1 – 18):

La obra comienza in crescendo hasta *fortissimo* (ff), en el tono de Si b mayor con una introducción marcada de 18 compases, brillante y con ritmos de tresillos y de corchea con puntillo y semicorchea que le confiere un cierto carácter de marcha, además del acompañamiento de la caja en todo momento. A través de una subida cromática hacia el tono principal de todo el metal y un descenso cromático en movimiento contrario del fagot, comienzan dos motivos melódico-rítmicos que se repetirán como material de enlace en determinados fragmentos de la pieza:



Ejemplo nº 31

La introducción termina con cuatro compases de corcheas que sirven de enlace hacia la primera sección:



Ejemplo nº 32

Sección A (cc. 19 – 103):

En el compás 19 se inicia el Tema A (cc. 19 – 58) en dinámica de *mezzopiano* (mp) a cargo de flautas y clarinetes principal y solista, en el tono de Sol menor aunque desdibuja algunos pasajes en la tonalidad de La b mayor, que será la que use en el siguiente tema. Es una melodía lírica y muy expresiva, de periodización irregular, pues se presenta en una primera frase A (cc. 19 – 42) de 24 compases sin división que se repite, pero sólo los primeros 12 compases y variando la melodía en el final, frase A' (cc. 43 – 58). La figuración, que es muy sencilla a bases de corcheas y negras con puntillo y semicorchea, contribuye a que el discurso melódico sea íntimo y *legato*:

Frase A.



Frase A'.



Ejemplo n° 33

Sin ningún tipo de enlace, asistimos en el compás 58 a un tema en anacrusa que es el Tema B (cc. 58 – 90) o primer fuerte, en el tono de La b mayor. Es un tema más *forte* y con más sensación de pasodoble que el anterior, donde la melodía está cargo de oboes, clarinetes segundos y terceros y dentro del viento metal de trompetas y trombones primeros, mientras que flautines y flautas realizan un acompañamiento a base de figuraciones rápidas. El tema aparece periodizado en dos frases anacrúsicas, A (cc. 58 – 74) y A' (cc. 74 – 90) de 16 compases, que podemos dividir en dos semifrases de 8 compases cada una, a (cc. 58 – 66) y b (cc. 66 – 74), y a' (cc. 74 – 82) y b' (cc. 82 – 90):

Frasea A.

Semifrase a



Semifrase b



Frase A'
Semifrase a'



Semifrase b'



Ejemplo n° 34

Es un tema que contrasta con el anterior, en dinámica y timbre, como ya viene siendo habitual en este tipo de piezas festeras, pero quizás de una manera excesiva, perdiéndose el sentido temático dentro de la sección. El resto de los clarinetes que no realizan melodía desarrollan unos diseños rápidos de semicorcheas que más bien constituyen un pasaje para su lucimiento a nivel interpretativo y oscurecen mucho la textura:



Ejemplo n° 35

A continuación se vuelve a repetir la última frase del Tema A, con lo que podemos estar hablando de una estructura ternaria A – B – A'.

En el compás 104 encontramos el primero de los puentes (cc. 104 – 106), tres compases de enlace modulante a Si b mayor, en los cuales desarrollará motivos sincopados y a contratiempo, típicos del pasodoble, que nos llevará a una nueva sección.

Sección B o Trío (cc. 107 – 197):

En esta sección se desarrolla el Trío que resulta la parte más intimista y expresiva de la pieza y el Tema C (cc. 109 – 149), en el área de Si b mayor pues emplea muchas notas extrañas y disonantes. Es un tema muy disonante y sin estructura, con la melodía pasando de unos instrumentos a otros en contrapunto, que causa una sensación de desequilibrio a nivel formal y estructural. Podemos aproximarnos a su periodización, dividiendo la melodía en 5 diseños melódicos y anacrúsicos, además de modulantes de 8 compases cada uno que repite continuamente:



Ejemplo n° 36

La caja acompaña discretamente en algunos pasajes y en otros con redoble ralentizado para crear más tensión en el fragmento. Además, para embellecer la melodía, flautas, oboes y clarinetes principales realizan un contratema en entrada contrapuntística al tema que está sonando, muy dulce y formado con la cabeza del tema principal que destaca sobre él y será el que quede como melodía principal del final de este tema. Con este procedimiento vuelve a oscurecer la textura y con ella la claridad formal:



Ejemplo n° 37

Llegamos al compás 150, donde el compositor desarrolla el segundo puente de unión (cc. 150 – 160) entre el tema anterior y el segundo fuerte o variación del Tema C. Es un material de enlace muy brillante y marcado, en *forte* con diseños melódicos de la introducción, más propios de las marchas que del pasodoble, de ahí que esta mezcla de estilos se refleje en el título.

Los últimos compases son de un *ritardando* exagerado, con entradas en estrecho que se pisan casi sin resolver, para recordarnos que entramos en un material temático similar al Tema C que llamaremos C' (cc. 161 – 197). En

el compás 161 comienza este tema que sigue en la misma línea disonante y de periodización nada clara que, como hemos apuntado unas líneas más arriba, constituye una variación del tema anterior, sobre todo la parte de contrapunto imitativo realizado por las flautas, a las que en esta nueva exposición se suman los flautines en dinámica muy fuerte. Es uno de los fragmentos más brillantes de todo el pasodoble y además no deja ningún instrumento sin protagonismo, pues emplea toda la plantilla instrumental.

Coda (cc. 197 – 208):

En el compás 182 vuelve a emplear el *ritardando ad libitum*, y creemos que un poco *in extremis* para llevarnos a un diseño “loco” como apunta el compositor en la partitura, que formará la coda sobre el acorde de tónica, Si b mayor, con el que termina la obra.

Han pasado doce años desde que se concediera el último premio en la modalidad pasodoble y parece que eso ha influido en el estilo de composición, pues estamos ante una obra muy contemporánea desde el punto de vista tímbrico, armónico e instrumental. No presenta la naturaleza de pasodoble festero, sino más bien parece un pasodoble sinfónico destinado a la interpretación de concierto y no al desfile de Moros y Cristianos, como es su función.

Marcha Mora *Abraham*³⁷ (2002)

Marcha mora premiada con el primer premio en el CCMF del año 2002. Se estrenó el día 13 de octubre de 2002 en el *Teatro Salesiano San Vicente Ferrer* de Alcoy por la Sociedad Musical Nueva de Alcoy bajo la dirección de D. Pedro Lara Navarrete. La colección de Música Festera *Ja Baixen* grabó la pieza en el volumen 31, *Alcoi. Concurs de Música Festera* (1981-2002), interpretada por la Sociedad Musical Nueva de Alcoy. La pieza ha sido grabada para distintos discos: en el disco que recoge parte de la obra del compositor, *Monografía nº 3 de Rafael Mullor Grau* en el año 2004, interpretada por la Orquesta de Viento Filarmonía y en el año 2006 para el disco *Blau i Nacre*, interpretada por la Sociedad Ateneo Musical de Cocentaina.

El compositor de *Abraham*, Rafael Mullor Grau, nace en Alcoy en el año 1962. Comienza sus estudios oficiales en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Alcoy en 1977, incorporándose en el curso siguiente como profesor de dicho centro. Posteriormente estudió en los Conservatorios Superiores de Alicante, Valencia, y en la Universidad de Alicante. Es titulado Superior en Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición e Instrumentación, Dirección de Coros, y Dirección de Orquesta. También es

³⁷ Dedicada al hijo del compositor.

titulado en Piano, Viola, Clarinete, Lenguaje Musical, Transposición y Acompañamiento.

Desde el punto de vista melódico, encontramos en la pieza todo tipo de melodías, desde las más sencillas formadas por corcheas y negras bastante consonantes, hasta pasajes de indefinición tonal donde las melodías quedan enmascaradas por una atmósfera atonal que dificulta su comprensión. La periodización de las mismas es bastante regular, todas ellas divididas en frases de 16 compases (8+8).

El ritmo es un elemento importante en la composición. Desarrolla ritmos que conectan los distintos materiales temáticos y las secciones, pero no son ritmos innovadores ni que destaquen en exceso, son más bien conectores y elementos estructurales que unifican la pieza. Las células rítmicas que utiliza son sencillas, como la negra, las dos corcheas o la blanca, y en los puentes complica el tejido sonoro e introduce grupos de semicorcheas o fusas.

Armónicamente, combina la textura acordal con la contrapuntística y, aunque aparecen zonas más estables desde el punto de vista de la tonalidad (Re menor), la tónica de la obra es la disonancia y la indefinición tonal. Emplea los acompañamientos sincopados como en el caso del Tema A y las notas a contratiempo en los enlaces. También encontramos acordes disonantes (cc. 9 – 12) que rompen el discurso melódico y suponen un elemento de innovación en la obra.

Desde el punto de vista formal, la obra presenta una estructura binaria con dos secciones A y B más introducción y coda. En el caso de la introducción ya no es temáticamente clara y estructurada como en marchas anteriores, y no presenta el material que se desarrollará durante la composición, sino que la introducción es una improvisación disonante y nada definida tonalmente. La primera sección expone el Tema A, suave y de claro sabor árabe, y el tema B, más fuerte y melódicamente más complicado por la figuración empleada. La segunda sección desarrolla el Tema C, que es muy distinto respecto a los anteriores, tanto rítmica como melódicamente, y está formado por tres melodías distintas que se reparten entre el viento madera y el metal. La coda expone material disonante que roza el atonalismo en concordancia con la introducción.

Estamos ante una marcha mora muy expresiva en donde destaca el empleo de los fuertes en todas sus gradaciones. Aparecen pocos fragmentos en dinámica suave y deja cierto margen a la improvisación, sobre todo en los pasajes de enlace y en la coda, donde el músico debe escoger libremente las notas produciendo así una sensación disonante.

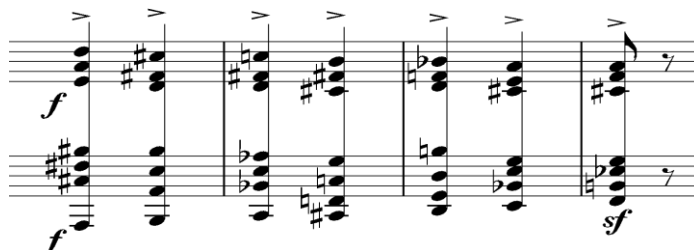
Sorprende el hecho de que la plantilla instrumental sea bastante reducida para ser una marcha del siglo XXI, apenas 30 instrumentos y poco viento madera. Por el contrario, refuerza la sección grave y aumenta la percusión con gong, pandereta y cascabeles para cambiar el color tímbrico. El

protagonismo de los temas lo reparte entre las dos familias de viento y la sección grave realiza acompañamientos muy rítmicos, además de ser el soporte armónico de la pieza. La distribución instrumental es la siguiente:

- a) Viento Madera: flauta, oboe, requinto, cuatro clarinetes (principal, primero, segundo y tercero), tres saxofones (uno alto, uno barítono y uno tenor).
- b) Viento Metal: fliscorno, tres trompetas en Si b (una primera, una segunda y una tercera), dos trompas en Fa (una primera y una segunda), cuatro trombones (uno primero, uno segundo, uno tercero y un trombón bajo), un bombardino en Do y una tuba en Do.
- c) Percusión: bombo, caja, cascabeles, gong, pandereta, plato suspendido, platos y timbales.

Introducción (1 – 25):

La obra se inicia con una introducción de 25 compases muy disonante, llena de acordes de 9ª en descenso cromático y choques sonoros que producen una sensación extraña al oído y una atmósfera indefinida musicalmente:



Ejemplo n° 38

La percusión (caja, timbales, plato suspendido, gong y bombo) que acompaña la introducción realiza el siguiente ritmo:



Ejemplo n° 39

Sección A (cc. 25 – 100):

Esta sección comienza con un solo de clarinetes y saxos de cuatro compases que anuncian una melodía cantábil y expresiva que da paso, después de dos compases de solo rítmico, al Tema A:



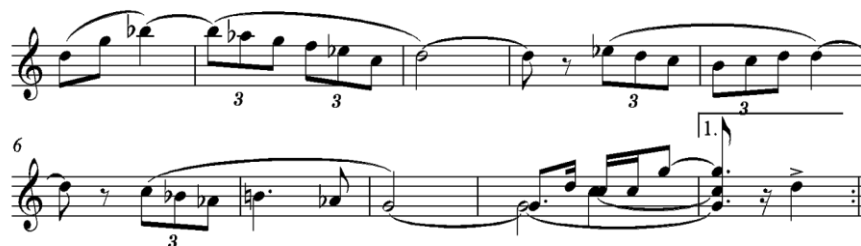
Ejemplo n° 40

Este tema, en anacrusa (cc. 33 – 67) y en el área de Re menor, se desarrolla como una frase de 16 compases, que se repite dividida en dos semifrases de 8, a (cc. 33 – 41) y b (42 – 49), y a (cc. 51 – 59) y b (cc. 60 – 67), en el caso de la repetición, e interpretada por el viento madera (flautas, oboes, clarinete principal y primeros). Es un tema sencillo en su construcción melódica y rítmica a base de negras, corcheas y tresillos que resulta expresivo y cantábil y de carácter árabe sobre todo por los intervalos utilizados:

Semifrase a



Semifrase b



Ejemplo n° 41

En la segunda repetición los bombardinos realizan una melodía dividida en motivos anacrúsicos de cuatro compases, más rítmicos que la melodía principal:



Ejemplo n° 42

El ritmo en la percusión que acompaña el primer tema golpea incesante y se destaca sobre el resto de los instrumentos:



Ejemplo n° 43

A continuación entramos en un primer puente (cc. 68 – 80), muy extenso y disonante, con entradas contrapuntísticas y acordes finales, que irá in crescendo para que el viento metal recoja la melodía principal e inicie un nuevo tema en el compás 81, el Tema B o primer fuerte. Este tema (cc. 81 – 96) en *fortissimo* (ff) se inclina más por la tonalidad mayor, si es que podemos hablar de tonalidades en la pieza, presenta reminiscencias del Tema A, sobre todo en la melodía, e incluso recuerda a obras anteriores del compositor (como *Un Moro Mudéjar*) en la primera semifrase. Está formado por una frase tética de 16 compases en el área de Re menor, que podemos dividir en dos semifrases de 8 compases cada una, a (cc. 81 – 88) y b (cc. 89 – 96), y está interpretado por el viento metal y por clarinetes principales, mientras el plato suena a contratiempo para producir más sonoridad:

Semifrase a



Semifrase b



Ejemplo n° 44

Las flautas, oboes y resto de clarinetes realizan una melodía anacrúsica y, por tanto, contrapuntística con respecto a la principal, formada por grupos de fusas y semicorcheas:

The musical score for Example 45 consists of four staves. The first staff begins with a dynamic marking of *ff* and features a melodic line with slurs and accents. The second staff starts with *mf* and includes a *cresc.* marking, with triplet and sixteenth-note patterns. The third staff contains sixteenth-note runs with slurs and a *ff* dynamic. The fourth staff continues with similar patterns, including triplets and sixteenth-note groups, with dynamics ranging from *mf* to *ff*.

Ejemplo n° 45

La percusión acompaña con el siguiente ritmo:

The percussion accompaniment in Example 46 is shown across three staves. The top staff features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic of *f*. The middle staff shows a similar pattern with a dynamic of *f*. The bottom staff provides a bass line with a dynamic of *f*. The score includes rests and dynamic markings throughout.

Ejemplo n° 46

Sección B (cc. 101 – 149):

A continuación, la obra cambia completamente en cuanto a carácter y a ritmo y asistimos a un solo rítmico que nos llevará a un pasaje de indefinición tonal y de ruptura con el material anterior:

The musical score for Example 47 consists of four staves. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests, marked with a forte *f* dynamic and the instruction "al borde". The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns, also marked *f*. The third staff features a melodic line with a "gong" effect and a "dejar vibrar" (let ring) instruction, marked *f*. The fourth staff shows a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked *f*. The score concludes with a double bar line and a 2/2 time signature.

Ejemplo n° 47

Es una zona muy rítmica y extensa (cc. 103 – 116) en donde cada instrumento dibuja su propio diseño melódico *ad libitum* y al margen del resto, pero siempre dentro del ritmo marcado, e incluso el compositor añade en la partitura que las trompetas y los trombones deben simplemente acompañar y no tapar a trompas, que sí tienen importancia. Además, dentro de la percusión, el compositor añade dos nuevos instrumentos, los cascabeles y las panderetas, lo que alegra el fragmento. Puede recordar en cierta manera a la introducción si pensamos en términos de atonalismo, pues esta parte supone el desarrollo de la atonalidad hasta sus máximas consecuencias. Después de un nuevo solo rítmico entramos en un nuevo material de enlace:

The musical score for Example 48 consists of three staves. The first staff has a melodic line with eighth notes and rests, marked with a forte *f* dynamic. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns, also marked *f*. The third staff features a rhythmic pattern with eighth notes and rests, marked with a forte *f* dynamic and the instruction "dim... cresc...". The score concludes with a double bar line and a 2/2 time signature.

Ejemplo n° 48

Este material que desarrolla un tema que deja incompleto, también recuerda a piezas anteriores del compositor como *L'Entrà dels Negres*:



Ejemplo nº 49

El pasaje de enlace da paso al último de los temas a través de un nuevo ritmo en la percusión:



Ejemplo nº 50

Este tema, el Tema C (cc. 134 – 149), aparece periodizado como una frase de 16 compases, formada por tres materiales melódicos distintos que actúan de pregunta y respuesta, interpretados por el viento madera y el viento metal que entremezclan las melodías:

Melodía 1



Melodía 2



Melodía 3



Ejemplo n° 51

La madera (flautas, oboes y clarinetes) se limita a acompañar con motivos anacrúsicos de siete semicorcheas por compás:



Ejemplo n° 52

Coda (cc. 150 – 158):

A continuación una brevísima coda cierra la obra, en donde Mullor Grau emplea procedimientos contemporáneos más propios de música clásica como la improvisación o el azar³⁸:



Ejemplo n° 53

³⁸ Copia del manuscrito original. En este último pasaje el músico debe escoger libremente las notas, rápidamente y sin coordinación de ritmo.

Se desarrolla en una textura muy densa que está llena de disonancias y atonalidades que terminan en un *sforzando* sobre el acorde de Fa b y sin armadura definida, que ha sido la tónica general de la obra.

Obra completamente contemporánea en cuanto al estilo de composición ya que encontramos acordes politonales, armonías muy disonantes y cromatismos exacerbados propios de un lenguaje moderno y no de una obra de Música Festera. Incluso los temas no se diferencian claramente porque parecen una mezcla heterogénea de acordes que configuran un entramado musical difícil de percibir. Es la primera vez que aparece en una marcha mora cierto margen de improvisación rozando la aleatoriedad.

* * *

Conclusiones

Como ha quedado reflejado en el análisis, estas piezas suponen la proyección de la música clásica en el terreno de la Música Festera. La introducción de las grafías contemporáneas y el uso de la aleatoriedad en las mismas confieren a estas composiciones un carácter eminentemente actual. Por otra parte el uso de la disonancia como elemento expresivo o el de las realizaciones armónicas por cuartas nos acercan al concepto de tensión tan propio del *Jazz*.

Estos elementos parecen responder, en primer lugar, al hecho de que entre los compositores se comienza a valorar este género como un terreno adecuado para la experimentación, un seguro de estreno y de interpretación después de participar en los concursos de composición específicos, mudando de un género menor a uno característico. Por otra parte, el acercamiento de algunos académicos, como el profesor de composición Amando Blanquer, y que hicieran sus incursiones en el mismo, parece haber estimulado a sus contemporáneos a la creación en este campo.

No cabe duda que estas composiciones han marcado un antes y un después en la música de Moros y Cristianos. Las marchas cristianas *Piccadilly Circus* y *Marfil* de la década de los años 90, constituyen verdaderas obras sinfónicas más que marchas para el desfile en la Fiesta. Representan la evolución y la culminación de un género musical que no cabe duda está en expansión. Al mismo tiempo se confirma el eclecticismo de un género capaz de absorber desde los estilos más académicos a la música popular pasando por otros géneros como las bandas sonoras y adaptándolos a sus propias características, generando nuevas obras y nuevas miradas sobre el patrimonio musical.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

AZNAR, José Antonio.

- 1976 “Confederación Nacional de Entidades Festeras de Moros y Cristianos”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp. 415-421.

BARCELÓ, Joaquín

- 1974 *Homenaje a la música festera*. Torrent: Selegraf.

BERENGUER, Julio

- 1976 “Fundamento religioso de los moros y cristianos de Alcoy”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo I*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp.143 y 144.

BERNABEU, José Luis

- 1981 *Significados sociales de las fiestas de moros y cristianos*. Elche: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

BOTELLA, Ana María

- 2012 “La creación musical en la fiesta de Moros y Cristianos”, *Revista Música y Educación* nº 90. Madrid: Musicalis, pp. 60-82.

- 2013 “Dos siglos de vida musical en Alcoy. Influencia en los compositores de música de Moros y Cristianos”, *Revista El genio Maligno*, 13, pp. 200-222.

- 2014 “Fuentes bibliográficas para el estudio de la música de Moros y Cristianos”, *Revista de Folklore*, 384, pp. 28-38.

BOTELLA, Ana María y FERNÁNDEZ, Rafael

- 2013 “Aproximación musical a *A-Ben-Amet* (1907): primera marcha mora de la historia de la música de moros y cristianos”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* nº 27. Argentina: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, pp. 57-80.

DOMÉNECH, Salvador

- 1976 “Honor y servidumbre de un denominador común: Moros y Cristianos”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II* Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp. 437-447.

ESPÍ, Adrián

- 1976 “La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy en la conmemoración del VI Centenario. 1876”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, Alicante, pp. 459-486.

GUASTAVINO, Guillermo

- 1969 “Las Fiestas de Moros y Cristianos y su problemática”, en *Colección Monográfica Africana, n° 20*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 3-25.

LINARES, José

- 1976 “Sobre el origen de la Fiesta de Moros y Cristianos”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp. 491-503

LÓPEZ, Restituto

- 1976 “Manifestaciones festivas: ¿espontaneidad, control o dirigismo?”, en VV. AA., *Actas del I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, tomo II*. Alicante: Caja de Ahorros Provincial de la Excma. Diputación de Alicante, pp. 443-447.

MANSANET, José Luis

- 1981 *La Fiesta de Moros y Cristianos de Alcoy y sus instituciones*. Alcoy: Imp. Gráficas Díaz.

Periódico *ABC*

3 de febrero, 2007.

PÉREZ, Vicente

- 1987 “Cien años de Música Festera”, en VV. AA., *I Centenario de la Música Festera de Moros y Cristianos*. Caudete: Undef, pp.

153- 157.

PITARCH, Carles, (coord.) et all

1999 *La Xaramita en Alcoi. El repertori de Bene Ripoll Peidro (1907-1999) i altres peces tradicionals.* Alcoy: Taller de Música Castell Vermell d'Ibi.

SALVÀ I BALLESTER, Adolf

2002 *Bosqueig històric i bibliogràfic de les festes de moros i cristians.* Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial de Alicante.

SANCHIS, Rogelio

1976 “Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy”. *I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos.* Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 521-532.

* * *

Ana María Botella Nicolás. Doctora en Música por la Universitat de València. Licenciada en Musicología por la Universidad de Oviedo (España). Maestra en Educación Musical y Título profesional de piano. Profesora de música por oposición y en excedencia del cuerpo de profesores de enseñanza secundaria. Profesora contratada doctora del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Facultad de Magisterio de la Universitat de València. Secretaria del Departamento. Miembro de la Comisión de Coordinación Académica de Posgrado del Máster de Profesor/a de Enseñanza Secundaria. Conferenciante invitada en el curso Ópera Oberta “El Liceo en la Universidad”, desde la temporada 2008/2009. Actualmente compagina sus tareas docentes en la Universitat con la investigación en el campo de la música de moros y cristianos y de la audición musical.

Rafael Fernández Maximiano. Es profesor colaborador en el departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universitat de València. Ha realizado sendos masters en Estética y Creatividad y en Didácticas Específicas, especialidad de Didáctica de la Música. Ha realizado investigación en multiculturalidad y educación musical. En la actualidad forma parte del grupo de Investigación multidisciplinar GRIEMAL cuyo principal interés es el trabajo desde una óptica multidisciplinar en el aula, focalizado especialmente en disciplinas artísticas como el Cine, la Animación y la Ópera.

* * *

**APUNTES PARA A LA RECONSTRUCCIÓN
FILOLÓGICO-MUSICOLÓGICA DE LOS LAIS DE
BRETAÑA GALLEGO-PORTUGUESES. EL CASO
DEL ANÓNIMO *D’ UN AMOR EU CANT’ E CHORO*
(B4, V^a4)**

**M^A. GIMENA DEL RIO RIANDE- GERMÁN PABLO ROSSI
(UBA)**

Resumen

La base metodológica de este trabajo se asienta en la operación de reconstrucción, un movimiento retrospectivo que sabe imposible volver al momento de la *performance* trovadoresca pero no reniega de la posibilidad de aprehender parcialmente sobre la escritura las huellas de la oralidad. En esta ocasión nos abocaremos al estudio del pequeño corpus de *lais* de materia artúrica en gallego-portugués del siglo XIII con la intención de arrojar luz sobre el trabajo de traducción y adaptación que sale a la luz a partir de su cotejo con ciertos *lais* del *Tristan en prose, roman* artúrico de mediados del siglo XIII que integra piezas líricas. Se trata de un proceso de transculturación y contrafactura único para la tradición lírica gallego-portuguesa medieval.

Palabras Clave: lírica gallego-portuguesa medieval – reconstrucción-
contrafactum – *lais* - materia artúrica.

**NOTES FOR THE PHILOLOGIC-MUSICOLOGIC
RECONSTRUCTION OF THE LAIS OF SPANISH-PORTUGUESE
BRITAIN. THE CASE OF THE ANONYMOUS *D’ UN AMOR EU
CANT’ E CHORO* (B4, V^a4)**

Abstract

The methodological basis of this work lies on the process of reconstruction—a retrospective look that assumes it is impossible to go back to the moment of the troubadour’s *performance*, but does not deny the possibility of grasping, at least partially, the oral traces that remain in written word. In this work we concentrate on the study of a small corpus of Arthurian *lais* written in Galician-Portuguese sometime in the XIIIth century. We aim to highlight the labor of translation and adaptation that these texts offer when compared with some *lais* of the *Tristan en*

prose, which is the only XIIIth century Arthurian *roman* that includes lyrical compositions. This is a unique process of transculturation and contrafacture in the Galician-Portuguese medieval lyrical poetry.

Key words: Galician-Portuguese medieval lyrical poetry, reconstruction, contrafactum, *lais*, Arthurian cycle.

* * *

1. La reconstrucción filológico-musicológica del corpus lírico gallego-portugués medieval: los *lais* de Bretaña

“Tradición pobre, tradición estéril”, así definía G. Tavani la producción lírica profana medieval en gallego portugués¹. Una tradición que se desarrolla a través del canto y la escenificación en las cortes regias y señoriales de la Península Ibérica a lo largo de dos siglos pero que devuelve escasos testimonios escritos. De época trovadoresca, apenas el *Cancionero de la Biblioteca de Ajuda* (A), códice que transmite unas 310 cantigas de amor, muy probablemente copiado en algún momento del siglo XIII y en un *scriptorium* peninsular no demasiado experto en el traslado de textos en verso, dado su carácter incompleto y las repetidas fallas en la impaginación y en la ubicación de miniaturas y capitales ornadas². El panorama se completa tan solo con otros dos códices, apógrafos hermanos de carácter colectivo confeccionados varios siglos más tarde en Italia, entre 1525-1527, por orden del humanista Angelo Colocci: el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti* (B) y el *Cancionero de la Biblioteca Vaticana* (V)³. Aunque conservan la mayor parte del corpus trovadoresco en gallego-portugués —alrededor de 1.560 composiciones líricas de aproximadamente 150 trovadores de entre fines del siglo XII y mediados del XIV—, el hecho de ser producto del interés de un humanista

¹ *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia, 1986: 57. Por lírica profana entendemos, junto con la crítica especializada, la totalidad del corpus de cantigas medievales en gallego-portugués recortada a los géneros de amor, amigo y escarnio. Quedan fuera las llamadas *Cantigas de Santa María*, proyecto particular de Alfonso X, también escritas en lengua gallego-portuguesa y en época trovadoresca.

² Sus folios declaran espacios diseñados para copiar una notación melódica. Por alguna razón que hoy desconocemos esta labor fue interrumpida.

³ Como bien explica Ferrari en “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancuti)”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993a,; 120, V y B tienen un origen común, es decir, derivan de un mismo antecedente que procede de un mismo *scriptorium*: “Tudo leva a pensar que no *scriptorium* curial, sobre un único exemplar distribuído em cadernos, tivessem trabalhado simultâneamente, por um lado, o copista de V, por outro, os copistas de B”.

estudioso de las lenguas románicas los transforma en simples copias de texto poético sin música. Así las cosas, únicamente dos testimonios de época trovadoresca, fragmentarios y de menor dimensión, integran el cuadro de situación acerca del texto y la música de la lírica profana gallego-portuguesa, al menos, para sus géneros amorosos: el *Fragmento de Torre do Tombo* o *Pergamino Sharrer* (**T**), una hoja de pergamino de hacia mediados del siglo XIV que contiene fragmentos de siete cantigas de amor de Don Denis (r. 1279-1325), y el *Pergamino Vindel* (**N**), una hoja volante de hacia fines del siglo XIII con siete cantigas de amigo de Martín Codax⁴. Evidentemente, el legado es pobrísimo si lo comparamos con otras tradiciones líricas medievales, como la de la lírica d'oc o la de oïl, o las 400 melodías que se conservan para el corpus alfonsí de las *Cantigas de Santa María*⁵.

Bien es verdad que la escasez de testimonios musicados dificulta la posibilidad de hipotizar operaciones relacionadas con la contrafactura⁶, y

⁴ Aunque únicamente seis de ellas aparecen acompañadas de notación melódica.

⁵ Completan la tradición manuscrita de la lírica profana gallego-portuguesa un códice descriptor de V, de hacia fines del siglo XVI, el *Cancionero de Berkeley o de la Bancroft Library* (**K**), tres folios (276r-278r) del volumen misceláneo Vat. Lat. 7182 de la Biblioteca Apostólica Vaticana (**V**^a), de gran importancia para este trabajo, ya que contienen los cinco *lais* de Bretaña en gallego-portugués, y la *Tavola Colocciana* (**C**), un probable índice de **B**. Más tardíos aún son la *tensó* entre Afonso Sanchez y Vasco Martinz de Resende que, además de conservarse en **BV**, se transmite en dos testimonios del siglo XVII transcrito en el folio 25r de la miscelánea MS 9249 de la Biblioteca Nacional de Madrid (**M**) y en tres hojas de papel del Ms. 419 de la Biblioteca Municipal de Porto (**P**). Un repaso general sobre estos testimonios y bibliografía principal en Tavani, *op.cit.*: 51-56, Gonçalves. "Tradição manuscrita da poesia lírica". En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993. p. 627-632, y Correia-Dionísio-Gonçalves. "A poesia lírica galego-portuguesa". En: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, 2001: 101-161.

⁶ Algunos de los aportes más destacados sobre el tema se deben a: Spanke con "Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik". *Zeitschrift für französische sprache und Literatur*. 1928, vol. 51,; 73-117, Marshall con "Pour l'étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours". *Romania*. 1980, vol. CI., :289-335, y Rossell y su "Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval". En: BAGOLA, B. (ed.) *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Niederehe, Tréveris 16 a 17 de Junio de 1997*. Hamburg: Helmut Buske, 2000: 149-156. Como es sabido, el término *contrafactum* se refiere a la sustitución de un texto lírico por otro sin un cambio sustancial en su melodía, donde la estructura métrica nos permite identificar préstamos métrico-rimáticos, musicales y textuales [Rossell. "Música y poesía en la lírica medieval". En: VALCÁRCCEL, V. – PÉREZ GONZÁLEZ, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia*

es tal vez por ello que la lírica profana gallego-portuguesa medieval continúa luchando con el desinterés de filólogos y musicólogos a la hora de encarar un trabajo de tipo interdisciplinario. En efecto, son excepcionales los estudios que hayan profundizado de forma conjunta en cuestiones que atañen, por ejemplo, a la edición crítica, como los relacionados con la métrica y los problemas de copia de las composiciones⁷. Desde nuestro

literaria y transmisión de textos). Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, 2005.: 163].

⁷ Los primeros trabajos sobre el tema, aunque rigurosos, se recortaron sobre cuestiones puramente musicológicas —*La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1922, de Ribera y Tarrago, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, vol. I y II, 1958, de Anglés, y “As cantigas do mar de Martín Codax”. En: *Cantigas do mar. Homenaxe a Joan de Cangas, Mendinho e Martín Codax*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, 1998, de Villanueva— o apenas llamaron la atención acerca de la relación del texto y la música —como Ferreira da Cunha en *O Cancioneiro de Joan Zorro: Aspectos lingüísticos. Texto crítico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1949, Ramos en “A transcrição das fündas no Cancioneiro da Ajuda”. *Boletim de Filologia*. 1984, vol. XXIX, II - *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, p. 11-22, y “A separação silábica na cópia da poesia lírica gallego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais”. En: CUNHA PEREIRA, C. da – DIAS PEREIRA, P. R. (org. e coord.) *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995: 703-719—. Solo en los últimos veinte años se propuso un trabajo interdisciplinario entre la filología y la musicología de mano de Fernández de la Cuesta en *Manuscritos y fuentes musicales en España*. Madrid: Alpuerto, 1980, o en muchos de los artículos y libros de Manuel Pedro Ferreira, de quien solo mencionamos unos pocos como *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica gallego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unysis/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986, “A música das cantigas gallego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)”. En: FLITTER, D. – BAUBETA, P. Obder de (eds.) *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. Birmingham: Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham, 1998: 58-71, o *Cantus coronatus: 7 cantigas d’el Rei Dom Dinis*, Kassel: Reichenberg, 2005. Son destacables los aportes de Ripoll Anta en *A métrica rítmica nos cancioneiros medievais gallego-portugueses*, Universidade da Coruña, Departamento de Filoloxía, Tese de doutoramento (inérita), 1997, y principalmente los de Antoni Rossell, de quien, nuevamente, solo destacamos una breve porción de su abultada producción crítica: “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”. En: BAGOLA, B. (ed.) *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Nederehe, Tréveris 16 a 17 de Junio de 1997*. Hamburg: Helmut Buske, 2000: 149-156, “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica gallego- portoghese”. En:

lugar, entendemos que estamos ante texto cantado y que solo una aproximación interdisciplinaria —filológica y musicológica— puede contribuir a dar una idea cabal de la experiencia lírica medieval. Es por ello que la base metodológica que sostiene este trabajo se asienta en la operación de reconstrucción, un movimiento retrospectivo hipotético que sabe imposible volver al momento de la *performance* del trovador pero no reniega de la posibilidad de aprehender parcialmente sobre las huellas de la

La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata. Roma: Carocci editore, 2003: 167-222, *Literatura i música a l'edat mitjana: lírica.* Barcelona: DINSIC, 2004, o “Música y poesía en la lírica medieval”. En: VALCÁRCEL, V. – PÉREZ GONZÁLEZ, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*. Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, 2005: 287-304. Canettieri-Pulsoni han trabajado asimismo en esta línea en el ya canónico “Para un estudio histórico-geográfico e tipológico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*. 1994: 11-50. En los últimos años nosotros hemos contribuido a esta investigación interdisciplinaria con: “*Contrafactum* y adaptación de la canción de *malmaridada* en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco Ocaña”. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*. 2013a, vol. 65-66, núm. 1, enero-diciembre de 2012, *Studia Hispanica Medievalia IX*:283-292, “De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto *Reis Trobadores*”. En: *Décima Semana de la Música y la Musicología. Investigación, creación, recreación y performance: Décima Semana de la Música y la Musicología*, 2013b.: 86-99, “*O que vos nunca cuidei a dizer*: musicología y filología en la edición del Cancionero del rey Don Denis”. *Revista de Musicología*. 2010a, vol. XXXIII, 1-2.: 235-244, “Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal”. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*. 2010b, núm. 61-62, vol. II.: 141-154, “Circulación de textos d’oc, oil, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical”. En: CORRAL DÍAZ, E. (ed.) *In Marsupiiis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, 2010c.: 485-496, “Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del *Cancionero del Rey Don Denis de Portugal*”. En: FERNÁNDEZ CALVO, D. – VINEIS, N. (eds.) *Actas de Sexta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*. Buenos Aires: Publicación Digital EDUCA, 2009a.: 84-95, “Sobre crítica textual y musicología: la edición del *Cancionero del rey Don Denis*”. En: ROMERO AGUILERA, L. – JULIÁ LUNA, C. (coords.) *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua. Actas del VIII Congreso Nacional de la AJHLE* (Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008). Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, 2009b: 445-454.

escritura las particularidades textuales y melódicas de una tradición clausurada hace siete siglos como la de la lírica gallego-portuguesa⁸.

En esta ocasión, buscamos concentrarnos en las particularidades temáticas y estructurales de ciertas piezas del pequeño corpus de *lais* de materia de Bretaña en gallego-portugués que transmiten **B** y el volumen misceláneo **Va**, con la intención de arrojar luz sobre el modo en el que se lleva a cabo un trabajo de traducción, adaptación, intertextualidad e intermelodicidad⁹ con ciertas composiciones del *Tristan en prose* (= *Tristan*), *roman* artúrico de mediados del siglo XIII que integra piezas líricas y de otra fuente relacionada con la *Post-Vulgata* artúrica¹⁰. Se trata de un proceso de transculturación y contrafactura único para la tradición lírica gallego-portuguesa¹¹. La reconstrucción filológico-musicológica de

⁸ Acerca de la relación ente oralidad y escritura, véase los ya canónicos *La letra y la voz de la literatura medieval*. Madrid: Cátedra, 1989, de Paul Zumthor, *Oralidad, escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, de Walter Ong y, para una más actualizada aproximación crítica a este fenómeno en la Edad Media, *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila, 2009: 29-44, de Leonardo Funes.

⁹ ROSSELL, 2000: 164.

¹⁰ Releemos los trabajos de Michaëlis, *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. I, 1990 [1904]: 311-315), Domínguez Dono, “Algunas notas aproximativas a los Lais de Bretanha: las dos ‘Bailadas’”. En: CARAMÉS LAGE, J. L. – ESCOBEDO DE TAPIA, C. – BUENO ALONSO, J. L. (eds.) *El discurso artístico Norte y Sur: eurocentrismo y transculturalismo*. Oviedo: Universidad de Oviedo - Servicio de Publicaciones, 1998: 383-400, Ron Fernández, “Entre traducción e intertextualidad: reflexiones sobre los Lais de Bretanha gallego-portugueses”. En: PAREDES, J. – MUÑOZ RAYA, E. (eds.) *Traducir la Edad Media: la traducción de la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, 1999: 423-449, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 2001) y “Los *lais* de Bretanha: de la compilación en prosa al Cancionero”, *E-Spania*, 16, 2013, <http://e-spania.revues.org/22767?lang=en>.

¹¹ El término fue acuñado por el antropólogo y etnólogo Fernando Ortiz en su *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura (1963) en los años cuarenta. El trabajo de Ortiz se ciñe a un estudio de los procesos de transformación que surgen como consecuencia del contacto entre dos culturas diferentes. En palabras de Ortiz: “Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo, en rigor, indicado por la voz inglesa *aculturation* sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o el desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una *desculturación* y además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de *neoculturación*. Al fin, como bien sostiene la escuela de Malinowski, en todo

D’ un amor eu cant’ e choro (B4, V^a4) que aquí proponemos a partir de la definición de cantiga de seguir que nos ofrece el *Arte de Trovar* (=Arte), Poética fragmentaria que busca, ya en una fase epigonal, dar cuenta de las particularidades compositivas de la lírica gallego-portuguesa, nos servirá para dar cuenta de este proceso de transculturación de la materia de Bretaña y la forma del *lai* en la cantiga de amor peninsular¹².

2. Los *lais* artúricos y la recepción de la materia de Bretaña por parte de los trovadores gallego-portugueses

Como bien recuerda Ferrari, la voz *lai* designa en territorio francés una variada tipología de textos¹³. Los más antiguos son los *lais* narrativos, no musicados, y su mayor exponente es quizás Maria de Francia (siglo XII). Se trata de textos similares a los que hoy denominaríamos *cuento* solo que el relato se estructura en ellos a través de estrofas octosilábicas. En una estructura muy diferente —heterométrica, hetroestrófica, repetitiva y con notación melódica— se componen los *lais de trouvères* como Thibaut de Champagne o, bajo una forma fija, en autores más tardíos como Guillaume de Machaut. Se trata de un género que puebla los cancioneros líricos individuales y colectivos y que se extiende en el tiempo, un tipo de pieza de difícil clasificación, que apenas se distingue del *descort* a través de la

abrazo de culturas sucede lo que en la cópula genética de los individuos: la criatura siempre tiene algo de ambos progenitores, pero también siempre es distinta de cada uno de los dos. En conjunto, el proceso es una *transculturación* y este vocablo comprende todas las fases de su parábola” (*op. cit.*: 142).

¹² Los folios del manuscrito y el texto transcrito de esta Poética tardía, de hacia mediados o finales del siglo XIV, pueden consultarse, más allá de sus ediciones impresas, como el *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibri, 2002, de Tavani, en el sitio online de *Projeto Littera*: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>.

¹³ “Lai”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993b: 374-375). Para este género en la lírica gallego-portuguesa remitimos además a Brea-Lorenzo Gradín. *A cantiga de amigo*. Vigo: Eds. Xerais de Galicia, 1998: 225-227. Para el *lai* en territorio galo y su problemática categorización, a Baum. “Les troubadours et les lais”. *Zeitschrift für romanische Philologie*. 1969, vol. LXXXV, núm. 1-2, p. 1-44 y Billy “Lai et descort: la théorie des genres comme volonté et comme représentation”. En: RICKETTS, P. T. (ed.) *Actes du Premier Congrès International de l’ Association Internationale d’ Études Occitanes*. London: Westfield College, AIEO, 1987: 95-117 y “Pour une structure sémasiologique de ‘lai’. Fondements et conséquences”. En: KREMER, D. (ed.) *Actes du XXVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, vol. VI. Tübingen: Max Niemeyer, 1988: 161-175.

indicación de su nombre en ciertas rúbricas que anteceden a las composiciones. Finalmente, musicados pero isométricos e isoestróficos, e integrados en un corpus en prosa más extenso y de carácter narrativo —de mediados del siglo XIII y principios del XIV— son los *lais* artúricos o de Bretaña¹⁴. Estos desempeñan una función de *intermezzo* lírico en los *roman*, una pausa en el relato. Se distinguen por ser anónimos aunque atribuidos a personajes artúricos como Tristán, Iseo, Guinevere, etc.

La difusión temprana de la materia artúrica o de Bretaña en la Península Ibérica se encuentra testimoniada en varias composiciones de trovadores gallego-portugueses activos hacia 1250. Según Sharrer, pueden identificarse unas 15 cantigas gallego-portuguesas que dan cuenta de la circulación casi inmediata de los grandes ciclos artúricos compilados entre principios y mediados del siglo XIII, en la Península¹⁵. En efecto, en la corte portuguesa de Afonso III, el Boloñés (*r.* 1248-1279), encontramos dos ejemplos que reelaboran satíricamente personajes relacionados con la materia artúrica: la cantiga de escarnio *Ūa donzela jaz preto d' aqui* (B1369, V977) de Martin Soarez, o *Per bõa fe, meu amigo* (B755, V378) de Joan Garcia de Guilhade¹⁶. La corte del Boloñés, contemporánea de la de Alfonso X, centra la mayor parte de sus proyectos políticos en la letra escrita, iniciando una rica labor de traducción al portugués de textos legales del *scriptorium* alfonsí. Monarca culto y generoso mecenas, según varias composiciones del *trouvère* Moniot d' Arras¹⁷, Afonso III llevaría consigo un rico bagaje literario después de pasar más de quince años en Francia (1229-1245) casado con Mathilde de Dammartin, condesa de Bolonia¹⁸. Un dato vital para nuestro trabajo es la fecha de la primera redacción del mencionado *Tristan* (1225-1235) y de la *Post-Vulgata* (1230-1240), que coincidirían con la estadía del futuro rey de Portugal en estas latitudes.

¹⁴ Los arcaísmos (lingüísticos y compositivos) que pueblan estos textos podrían hacernos pensar en una circulación autónoma, anterior a la composición del *roman*.

¹⁵ “La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa”. En: BELTRAN, V. (ed.) *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*. Barcelona: Promociones y Publicaciones

¹⁶ Todos los incipits de las cantigas y las transcripciones de sus textos siguen las normas de presentación gráfica desarrolladas en RIO RIANDE, María Gimena del. *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols. Universidad Complutense de Madrid, 2010: 441-474, vol. 1.

¹⁷ La referencia está tomada de Ramos. *O Cancioneiro da Ajuda. Confecção e escrita*. Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Doutor em Linguística Portuguesa. Universidade de Lisboa, 2 vols. (inérita), 2008: 45-47, vol. I.

¹⁸ En Beltrán “Afonso III”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.). *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, 1993: 14-15.

Estos datos llevan a Castro a sostener que las traducciones de estos textos al portugués serían obra de un fraile de Lisboa perteneciente a la Orden de Santiago contemporáneo al Boloñés, Joan Vivas, y que, por ello, la tradición trovadoresca de los *lais* podría entonces haber surgido para este momento¹⁹. La hipótesis es fuerte y se ve a su vez reforzada por el hecho de ser los *lais* gallego-portugueses, como veremos en a lo largo de este trabajo, objetos sobre los cuales se opera un proceso de traducción y reelaboración de textos de origen francés a la estética de la cantiga de amor peninsular, lo que podría hablarnos de un momento temprano en la tradición lírica, de búsqueda de nuevos modelos para transculturar en el propio. Pero la experiencia artúrica no parece clausurarse en la corte portuguesa ni en el umbral de 1250. La corte de Alfonso X ofrece su escena para la materia de Bretaña en una cantiga de amor del rey, *Ben sabia eu, mia senhor* (B468 bis) que resulta la primera mención a los amores de Tristán e Iseo en la lírica gallego-portuguesa, en tres *Cantigas de Santa María* (CSM 35, CSM 108, CSM 419), a través de la mención a Doura, Merlin y Arturo, y en el escarnio *Maestre, todo los vossos cantares* (V1007) del portugués Gonçal’ Eanes do Vinhal acerca de los “cantares de Cornoalha” (Cornualles). Más tarde, en la corte portuguesa de Don Denis contaremos con un ejemplo del rey (*Senhor fremosa e do mui loução*, B522a, V115) donde vuelven a mencionarse a Tristán e Iseo y Blanca Flor y Flores, con el de otros dos trovadores portugueses, Fernand’ Esquio —y su Besta Ladrador de *Disse un infante ante sa companha* (B1607, V1140)—, y con el de Estevan da Guarda —y *Com’ ave Deo a Merlin de morrer* (B1324, V930), donde el trovador demuestra conocer el relato del *Baladro del sabio Merlin*. Esta extensión en el tiempo de la explotación de la materia artúrica, sumada al interés del conde de Barcelos —hijo bastardo del rey Don Denis y, posiblemente, último compilador de la tradición lírica gallego-portuguesa— por esta, como dan buena cuenta varios de los relatos legendarios de su *Livro das linhagens*, llevan a Lorenzo Gradín a repensar en una etapa tardía para la composición de los *lais*, aunque en una geografía portuguesa²⁰.

¹⁹ Los trovadores que rodean al Boloñés se distinguen por ser nobles de corte. Son los hombres de confianza del rey, los que no emigraron a la corte castellana luego de la deposición de su hermano Sancho II, que dan cuenta de una alta capacidad para adaptar modelos trovadorescos franceses, como el motivo de la pastorela en *Cavalgava noutro dia* (B676, V278) de Joan Perez d’ Aboim o la adaptación del *rondel* por parte de Roí Gomez de Briteiros (Beltran. *op. cit.* p.15). Así, a pesar de que la corte castellana alfonsí es quien absorbe las visitas de trovadores y juglares occitanos, como bien señala Beltran (*op. cit.* 15): “A corte portuguesa pôde ser a esta altura a porta de entrada de correntes francesas na península”.

²⁰ LORENZO GRADÍN, P.: 2013.

En conclusión, podemos aventurar que ya hacia mediados del siglo XIII la materia artúrica era conocida por los trovadores gallego-portugueses y que, dada la cercanía del Afonso III con el elemento francés y que, a excepción del rey Alfonso X, castellano, todos los compositores mencionados son de nacionalidad portuguesa, la labor sobre los *lais* artúricos insertos en el *Tristan* y otras fuentes francesas pudo darse en algún momento de ese siglo en territorio portugués.

3. Excepcionalidad y reaprovechamiento de los *lais* artúricos en el corpus lírico gallego-portugués medieval

Los *lais* no son sopesados al enumerarse los géneros o subgéneros gallego-portugueses en el *Arte* que da inicio al código **B**. Se trata, como dijimos, de un pequeño corpus de cinco textos que se transcriben únicamente entre los folios 10r y 11r de **B** (y no en su hermano, el código **V**), en una zona gris entre esta Poética (folios 3r-4v), cinco folios en blanco o con anotaciones de Colocci, y la llamada “zona de cantigas de amor”²¹, y en un testimonio de menor importancia para la lírica profana gallego-portuguesa, el mencionado volumen misceláneo **V^a**, que contiene en tres folios (276r-278r) los cinco *lais* copiados como *scripta continua*. Nuestro corpus está así formado por las siguientes piezas: *Amor, des que m’ a vós cheguei* (**B1**, **V^a1**), *O Marot aja mal grado* (**B2**, **V^a2**), *Mui gran temp’ á, par Deus, que eu non vi* (**B3**, **V^a3**), *D’ un amor eu cant’ e choro* (**B4**, **V^a4**) y *Ledas sejamos ojemais* (**B5**, **V^a5**)²².

A excepción de *D’ un amor...* (**B4**, **V^a4**) y *Mui gran temp’ á...* (**B3**, **V^a3**) cada composición es precedida por una rúbrica explicativa o *razo*²³, texto

²¹ Resende Oliveira. *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e las recolhidas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 1994. P. 64-77). El autor indica que una apostilla de mano de Colocci que da inicio a **V**, “manca da fól. II infino a fól. 43”, se encuentra donde, según D’Heur, estaban los *lais* que hoy transmiten **B** y **V^a** (*op. cit.*: 17, n. 14).

²² Para una edición online de estos textos, ver *Projeto Littera*, <http://cantigas.fesh.unl.pt/cancioneirobn.asp>, y MedDB2, *Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa*, <http://www.cirp.es/>.

²³ Para un acercamiento al contenido, forma y función de las rúbricas explicativas en la lírica gallego-portuguesa véase Lorenzo Gradín. “*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los ‘contrafacta’ en la lírica gallego-portuguesa”, En: HILTY, G. (ed.) *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*. Tübingen: Francke Verlag, 1993: 99-112, “Trovadores, cronología y *razós* en los cancioneros gallego-portugueses”. En: FREIXAS, M. – IRISO, S. (eds.) *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2000: 1105-1123, “Las *Razos* gallego-portuguesas”. *Romania*.

en prosa que cumple con la función de señalar el autor —ficticio, tal y como en el caso de los *lais* artúricos franceses— y explicar su contexto o glosar contenido²⁴ en un tipo de labor que sitúa temporalmente su compilación (no su composición) en una fecha tardía²⁵. Asimismo, resulta reseñable el hecho de que en las rúbricas de *O Marot...* (**B2, V^a2**) y *Mui gran temp' á...* (**B3, V^a3**) las piezas son definidas como *cantigas*, mientras que en las de *Amor, des que...* (**B1, V^a1**) y *Ledas sejamos ojemais* (**B5, V^a5**) se utilizan las variantes *lais* y *laix*, respectivamente²⁶. Ningún rasgo diferencia a las indicadas como *cantigas* de las señaladas como *lais*, y ambos términos parecen funcionar aquí sinonímicamente, hibridados, mas es importante destacar la excepcionalidad en el uso del vocablo en el corpus textual gallego-portugués, donde el término triunfante es *cantiga*, repitiéndose la forma *lais* en un único poema satírico de Fernan Rodriguez Redondo, trovador de la corte del rey Don Denis de Portugal, *Don Pedro est[e] cunhado del-Rei* (**B1614, V1147**), para referirse a un personaje más cercano a las tierras francesas, don Pedro de Aragón²⁷.

2003a, vol. 121: 99-132, “Géneros y rúbricas en los cancioneros gallego-portugueses”. En: HARO, M. –SIRERA, J. LI. – TORDERA, A. (eds.) *Homenaje a Luis Quirante. Cuadernos de Filología*. Anejo L, vol. II, Estudios Filológicos. Valencia: Universidad de Valencia, 2003b: 625-236.

²⁴ *D'un amor...* (**B4, V^a4**) da cuenta de una rúbrica atributiva postpuesta, “Don Tristán”. Esta rúbrica parece relacionarse con la que está antepuesta a *Mui gran temp' á...* (**B3, V^a3**), donde se indica a Don Tristán como autor (ficticio) de la pieza. Elis es señalado como el autor de *Amor, des que...* (**B1, V^a1**) y las “donzelas” y “uatro donzelas” componen *O Marot...*, **B2, V^a2**, y *Ledas sejamos...* (**B5, V^a5**). En este último se dice además que las doncellas se lo dedican a Lançaroth (Lancelot).

²⁵ Lo que no hace que los textos deban ser tardíos. Las rúbricas o cualquier tipo de texto en prosa que precediera al texto lírico pudieron ser reelaboradas por compiladores tardíos al insertar el corpus de *lais* en una recolección colectiva.

²⁶ En esta última composición el término se repite en el verso 4: “Cantemoslhe aqieste *lais*”. Subrayamos que, mientras que en territorio galorromance el término posee marca de singular y plural, *lai-lais*, en los textos gallego-portugueses la variante única es *lais*.

²⁷ “Mui ledo seend’, u cantara seus *lais*, /a sa lidiça pouco lhi durou” (vv. 13-14). Fuera de la tradición lírica gallego-portuguesa lo encontramos, en un corpus similar, el de la lírica mariana alfonsí, en la *Cantiga de Santa María* 8. Con respecto a la utilización del término *cantiga* (frente a *cantar*, vos más antigua) en las rúbricas o *razós*, Brea en “Cantar et cantiga idem est”. En: COUCEIRO, X. L. et al. (eds.) *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, vol. II. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1999, p. 93-108, apunta que: “*Cantiga* debeu de empezar a difundirse a mediados do s. XIII, pero sen chegar a desbancarlo seu sinónimo nas preferencias dos autores. De tódolos xeitos, no momento en que os compiladores organizan os cancioneros tal e como chegaron a nós a través dos apógrafos italianos e decidiron engadir esas aclaracións en prosa que

Por sus características estróficas podríamos definir a *Amor, des que...* (B1, V^a1), *Mui gran temp' á...* (B3, V^a3) y *D' un amor...* (B4, V^a4) como *cantigas de maestría*, es decir, sin estribillo. Recordemos que esta última modalidad de los textos en verso gallego-portugueses está fuertemente relacionada con la lírica de tipo tradicional, en tanto que la primera supone una estructura relacionada con una poesía culta y aristocrática, más próxima, por lo tanto, al modelo occitano y *oitano* temprano y —al menos teóricamente— más adecuada para la composición de cantigas de amor²⁸. De todos modos, solo tres de estos *lais* cabrían en la clasificación del género de amor (*Amor, des que...*, B1, V^a1; *Mui gran temp' á...*, B3, V^a3; *D' un amor...*, B4, V^a4), ya que, en el caso de *O Marot...*, B2, V^a2, y *Ledas sejamos...*, B5, V^a5), las rúbricas explicativas antepuestas a las cantigas señalan que son “donzelas” — específicamente “quatro” en el primero— las que compusieron la pieza, y además se hace referencia en ellas a dos actividades (y subgéneros) relacionados con el mundo lírico femenino y la

coñecemos como *razós* ou rúbricas explicativas, a fórmula habitual debía ser xa *cantiga*; lembremo-lo escaso número de aparicións nes lugares de *cantar*, e a súa limitación a algúns dos trobadores máis antigos, polo que poderían ser restos dunha versión anterior integrada sen modificacións nalgunha das fases da nosa tradición manuscrita”.

28 En líneas muy generales, un tipo de composición de temática amorosa —donde prima, por lo general, el amor no correspondido—, puesta en boca de un sujeto enunciador masculino que solicita el *ben* de su *senhor*, o lamenta su indiferencia. La perspectiva es, por consiguiente, siempre masculina, y resulta casi indispensable la presencia del vocativo *senhor* referido a la dama. La cantiga de amor se apropia, en un proceso de transculturación, de moldes poéticos y fórmulas lexicalizadas recogidas de la tradición occitana. La cantiga de amigo es el segundo gran género amoroso gallego-portugués, un tipo de composición lírica que integra el corpus románico de la canción de mujer medieval (Lorenzo Gradín. *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990). El rasgo característico de la canción de mujer y, por ende, de la cantiga de amigo, es la presencia —fingida, ya que la autoría es masculina— de una voz femenina singular que marca un discurso poético de carácter amoroso, a través de la expresión de sus sentimientos. En síntesis, más allá de los contraejemplos y las licencias que muchas veces se toman los trovadores más tardíos con respecto a la tradición que los antecede, la lírica gallego-portuguesa trabaja, en líneas generales, con una división tripartita de los géneros: la cantiga de amor, amigo y escarnio. Son los sujetos de la enunciación las que, por un lado, dividen a la cantiga de amor y escarnio de la de amigo (voz masculina, en el caso de las dos primeras, voz femenina para la última) y es la temática la que divide a los géneros amorosos (la cantiga de amor y amigo), por un lado, y la de los satíricos y paródicos (la cantiga de escarnio y maldecir), por otro.

cantiga de amigo (el danzar y cantar, la *dança* y la *bailada*)²⁹. Asimismo, el hecho de que la voz femenina se indique como colectiva aleja a estas dos de lo que podría pensarse como cantiga de amigo. Este dato se relaciona con la forma rimática de estas cantigas, ya que *O Marot...* (B2, V^a2) y *Ledas sejamos* (B5, V^a5) son las únicas dos con estribillo en el corpus. Sus esquemas rimáticos son además muy similares: **ababCC** y **abbaCC**, respectivamente. El último de estos, muy popular en la lírica gallego-portuguesa, se documenta en unas cuatrocientas diez cantigas. Según Lorenzo Gradín (2013) estos *lais* inspiraron en la *Post-Vulgata* artúrica y que se presentan bajo una estructura versal con estribillo, el primero, más cerca de una forma “importada” como la *ballada* y el segundo, de la cantiga de *refrán* o estribillo gallego-portuguesa. Luego, para el grupo de las piezas de maestría, a excepción de *Mui gran temp’ á...* (B3, V^a3), compuesto a través del popular esquema **abbacc** testimoniado en doscientas sesenta y cuatro cantigas, cabe destacar que el resto de los esquemas rimáticos de estos *lais* no resultan habituales en el corpus lírico profano gallego-portugués. Así, la estructura estrófica de *Amor, des que...* (B1, V^a1), **abba** y *D’un amor...* (B4, V^a4), **abab**, resultan ejemplos de *única* en los cancioneros gallego-portugueses. Veremos ahora cómo la forma métrico-rimática de estas tres composiciones dan cuenta de un proceso de transculturación de la materia y las formas transpirenaicas líricas en el discurso de la cantiga de amor y la técnica de la cantiga de seguir, a través de una actividad traductora y de reelaboración, intertextualidad, intermelodicidad y contrafactura con tres *lais* del *Tristan*.

4. Los *lais* de Bretaña gallego-portugueses como cantiga de seguir: traducción, transculturación y *contrafactum*

Como hemos explicado en repetidas ocasiones, en el capítulo IX del tercer fragmentario capítulo del *Arte* se enseña la técnica del *contrafactum* a través de lo que se describe allí como *cantiga de seguir*: “Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam ‘seguir’; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo”³⁰.

A grandes rasgos, el término *contrafactum* se refiere a la sustitución de un texto poético por otro de igual o muy similar medida, donde la estructura métrica nos permite identificar préstamos métrico-rimáticos, textuales y melódicos, privilegiándose la dimensión intertextual

²⁹ Un estudio de estos subgéneros gallego-portugueses a partir del léxico utilizado en este último *lai* en Brea. “Andamos fazendo dança, cantando nossas bailadas! (157, 35)”. *El Museo de Pontevedra*. 1998, vol. 52: 387-407.

³⁰ TAVANI, 2002: 45.

e intermelódica. Así lo explica quien ha acuñado el afortunado neologismo intermelodicidad, Antoni Rossell:

“Para una definición de intermelodicidad, y dada la estrecha relación entre poesía y música, únicamente deberíamos parafrasear la definición de intertextualidad, referida al texto conmutando este vocablo por el de música [...]. La existencia de un público de ‘entendedors’, que conocería los textos y las melodías anteriores, y que sería receptivo a un discurso metapoético, aseguraba la difusión y la recepción del repertorio lírico en clave intertextual e intermelódica más allá de la simple lectura o audición del repertorio lírico medieval. Asistimos, pues, tanto a un nivel de lectura más filológico que poético, así como a una audición más connotativa y una melodía con una función superior a la de simple soporte o vehículo del texto”³¹.

En este capítulo del *Arte* se describen las particularidades de la *cantiga de seguir* a partir de tres grados que denotarían una menor o mayor maestría en el trovar: un primer grado, aquel que solo adapta la melodía y la estructura métrico-acentual de la composición a seguir; otro que además de adaptar la estructura métrico-estrófica del modelo, hace lo mismo con sus rimas; y en tercer lugar, uno que además de llevar a cabo esta segunda operación, acomoda el léxico de la composición original procurando un nuevo significado y/o introduce la letra del estribillo o *refrán* de su modelo dándole un nuevo sentido. Se supone aquí el uso de un registro intertextual y de una intermelodicidad en el sentido que plantea Rossell. Este es, según el *Arte*, el modo más completo de *seguir* una cantiga:

“E este ‘seguir’ se pode fazer en tres maneiras: a ña, filha-se o son d’outra cantiga e fazen-lhe outras palavras tan iguaes come as outras, pera poder e[n] elas caber aquel son mesmo. E este seguir é de menos en sabedoria, porque [non] toman nada das palavras da cantiga que segue. Outra maneira i á de ‘seguir’ a que chaman ‘palavra por palabra’: e porque conven o que esta maneira quiser seguir que faça a cantiga nas rimas da outra cantiga que segue, e sejan iguaes e de tantas sillabas ñas come as outras, pera podereren caber en aquele son mesmo. E outra maneira i á de ‘seguir’ en que non segue[n] as palabras. [Estas cantigas] fazen-as das outras rimas, iguaes daquelas pera podereren caber no son; mais outra[s] daquela cantiga que seguen as deven de tomar, outra[s] mecer, [e] fazeren-lhe dar aquel entendimento mesmo per outra maneira. E pera maior sabedoria pode[n]-lhe dar aquele mesmo ou outro entendimento per aquelas palabras mesmas: assi é a melhor maneira de seguir, porque dá ao refram outro entendimento per

³¹ ROSSELL, 2000: 164.

aquelas palabras mesmas, e tragen as palabras da cobra a concordaren con el”³².

Así las cosas, nos proponemos ahora revisar las distintas operaciones de traducción, reelaboración y contrafactura entre esos tres *lais* gallego-portugueses y sus textos fuente en el *Tristan* trabajados a partir de la técnica del *seguir* gallego-portugués. Coincidiendo con Gutiérrez García-Lorenzo Gradín³³ podemos afirmar que *Mui gran...* (B3, V^a3) localiza su antecedente en *Lonc tens a que il ne vit chele, Amor, des que...* (B1, V^a1) se construye siguiendo *Amours de vostre acordement*, conocido como el *lai de Hélys*, y *Don Amor...* (B4, V^a4) lo hace a través de *D’amours vient mont chant et mon plour*.

4.1. Traducción y adaptación: Mui gran temp’ á, par Deus, que eu non vi (B3, V^a3)

Lonc tens a que il ne vit chele es entonces la fuente francesa del *Mui gran temp’ á...* (B3, V^a3). El *lai* se inserta en el *Tristan* en el momento en el que se narra cómo la naturaleza inspira a Tristán para que componga esta pieza un día de primavera en un bosque, acompañado por otros caballeros como Palamedes, Hélys y Dinadan:

“Le lendemain, on se remet en marche. Le temps printanier, la verdure de la forêt et le chent des oiseaux rappellent vivement à Tristan le souvenir d’Iseut, en l’honneur de qui il fait un lai: Grant tens a qe je ne vi cele [...]”³⁴.

Pero la cantiga carece de rúbrica que explique esta situación en **B** y **V^a**, y solo se indica que Tristán “fez esta cantiga”. Aquí la transcripción de la primera estrofa de ambas composiciones :

<i>Lonc tans a que il ne vit chele.</i>	<i>Mui gran temp' á, par Deus, que eu non vi</i>
<i>Qui toute riens vaint de biauté.</i>	<i>quen de beldade vence toda ren,</i>
Pour coi que io que se ele	e se xe m' ela queixasse por én,
Me reprenoit de cruauté	gran dereit' é, ca eu o merci.
Raison seroit et loiauté.	E ben me pode chamar <i>desleal</i>
Elle est, ma dame et m'anchele.	de querer eu, nen por ben nen por mal,
Un an ai fait <i>desloiauté</i>	viver com' ora sen ela vivi.
Se diex m'aist, ceste durté	[...]

³² TAVANI, 2002: 45.

³³ GRADIN, 2001: 99-101.

³⁴ LÖSETH, E. (ed.). vol. II, 1974 : 289.

M'a mis lonc tans en obscurté³⁵
[...]

Se observa una traducción que busca mantener el sentido de la estrofa del texto base, y que da buena cuenta de lo declarado en la rúbrica que antecede a *O Marot...* (**B2, V^a2**), que la cantiga fue “tornada en linguagem palavra por palavra”, es decir, traducida verso a verso, aunque insertando la terminología propia de la cantiga de amor, pues lo que sigue es una reelaboración del texto francés a través del léxico y los *topoi* de la cantiga de amor (no ver a la amada, la loa de esta, etc.)³⁶ y un trasvase de la estructura métrico-rimática y estrófica del *lai* francés a un esquema muy difundido para la cantiga gallego-portuguesa, la estrofa de maestría compuesta por seis versos con tres rimas diferentes, dos que se abrazan y una que funciona en dístico, **abbacc**. La opción de la contrafactura queda, en este caso, desechada.

4.2. Traducción, adaptación y contrafactum Amor, des que... (**B1, V^a1**)

El *lai Amors, de vostre acointement* o *lai de Hélys* se inserta en el *Tristan* en el momento en el que Tristán, recordando a Iseo, llega a una fuente en un bosque donde se encuentra con un caballero que se queja de su fortuna en el amor, Hélys:

“Un jour il arrive à une fontaine, où il descend. Il n’ose retourner à la Joyeuse Garde: Iseut le retiendrait. Un chevalier vient se plaindre, sans paercevoir Tristan, de ses peines d’amour”³⁷.

La rúbrica gallego-portuguesa glosa el pasaje a conciencia, añadiendo una acción de reordenamiento de parte del compilador, ajena al texto base del *roman*:

“Este lais fez Elis o Baço, que foi duc de Sansonha, quando passou aa Gran Bretanha [...]. E, andando ñu dia en sa busca [de Tristan], foi pela Joiosa Guarda, u era a rainha Iseu de Cornoalha [...]. E namorou-se enton dela. E fez por ela este laix. Este lais posemos aca porque era o melhor que foi feito.

Le sigue el texto de la cantiga, que aquí puede verse frente a su texto base, el del *lai de Hélys*:

³⁵ FOTITCH, T. – R. STEINER (eds.), 1974 : 106-107.

³⁶ TAVANI: 1986: 104-133, Beltran. *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais, 1995.

³⁷ LÖSETH, E. (ed.) vol. II, 1974: 286.

<i>Amours, de vostre acordement Me lo jou meut, se dieux m'ament. Quant a vous ving premierement Petit valoie voirement.</i>	<i>Amor, des que m' a vos cheguei, ben me posso de vos loar, ca mui pouc', ant', a meu cuidar, valia; mais pois emmendei</i>
<i>Dolans, chaitif, de povre affaire Estoie, ne peüsse faire Chose qu'on deüst retraire, Toute hounour m'estoit a contraire.</i>	<i>Tan muit' en mi que, com' ant'eu era de pobre coraçon, assi que nen un ben enton non cuidava que era meu.</i>
<i>Nus ne m'aloit alors prisant, Ains m'aloit cascuns mesprisant, Tout en aloient mesdisant, Nus hom ne m'aloit bien disant.</i>	<i>E sol non me preçavan ren, ante me tinhan tan en vil que, se de mi falavan mil, nunca dezian nen un ben.</i>
<i>Despuis que a vous me fui pris Je fui ardans et mout empris Et j'ai a vous servir apris, Adont reconmencha mes pris.</i>	<i>E des que m' eu a vos cheguei, Amor, e tod' al fui quitar se non de vos servir punhar, logu' eu des i en prez entrei,</i>
<i>De vous me vint toute bonté, Pour vous sui en hounour monté, Jou qui iere adont ahonté, Sui par vous entrés em bonté³⁸.</i>	<i>que mi-ante de vós era greu, e per vo-l' ei, e per al non, assi que, u os bõos son, mais lo meu prez ca o seu.</i>
[...]	[...]

La traducción de la pieza no busca seguir el contenido del texto base con fidelidad. Hay un cierto halo semántico entre una y otra, pero puede aquí hablarse de una traducción más libre, una adaptación que busca acomodarse a las rimas surgidas del léxico de la cantiga de amor, y así muchos de los vocablos el texto base se modifican en estructuras sintácticas similares en el texto *meta* con distintas rimas, como por ejemplo “Despuis que a vous me fui pris” y “E des que m' eu a vos cheguei” (*apresar* vs. *acercar*) en los versos 1 de la estrofa 4. Como vemos, el texto *meta* sigue la misma forma métrico-rimática y estrófica (**a8 b8 a8 b8**) que el del *lai* francés, por ello que el esquema de la cantiga resulta un *unicum* para la lírica gallego-portuguesa. Evidentemente, las rimas del modelo no pueden reproducirse, pero persiste una fuerte intertextualidad estrofa a estrofa, elemento necesario para construir una cantiga de seguir perfecta, tal y como se lo explicita en la tercera *maneira* del *Arte*.

4.3. Reconstrucción filológico-musicológica de *D'un amor eu cant' e choro* (B4, Va4)

³⁸ FOTITCH, T. – R. STEINER (eds.), 1974 : 102-105.

D' un Amor... (B4, Va4) sigue el *lais D'amours vient mon chant et mon plour*, pieza que Tristán había compuesto bosque de Hautone y que vuelve a entonar en el castillo de su enemigo Brehus sans Pitié, a pedido de una doncella:

“Elle parvient à lui faire dire son nom, et lui demande de chanter un lai. Tristan dit en avoir composé un, comme il traversait un jour la forêt de Hautone; il le chante: D'amour vient mon chant et mon plor [...]”³⁹.

Como adelantamos, la cantiga no posee rúbrica explicativa, sino una atribución de la composición a Tristán al final de la misma. Aquí los textos enfrentados:

<i>D'amours vient mon chant et mon plour</i> <i>C'illuecques prennent naissance.</i> <i>Chele fait que orendroit plour</i> Et m'i atort, si diaus m'ament.	<i>D' un amor, eu cant' e choro,</i> <i>e todo me ven di ali:</i> <i>da por que eu cant' e choro</i> e por meu mal-dia vi.
Et'quant je vei apertement Que'l me mainne si a son tour Que je sui sers ele signour, <i>Je l'aour</i> con mon sauvement.	E pero, <i>se a eu oro,</i> mui gran dereito faç' i, <i>ca ali u a eu oro</i> sempre lhe peç' e pedi
<i>Li serf tout enterinement</i> Car je n'ai autre sauveour. <i>A lui acilin, a lui aour,</i> D'autre signeur ne n'ai paour,	ela. <i>E pois eu demoro</i> <i>en seu amor,</i> por Deus, de mi aja mercee, ca, s' eu demoro <i>en tal coita,</i> perderm' ei i.
A lui serf si veraieement Qu'il n'i a point de sauvement ⁴⁰ .	

Al igual que en el caso de *Amor, des que...* (B1, V^a1), el texto *meta* no da cuenta de seguir con extrema fidelidad al texto base, aunque las licencias son menores. Las piezas comparten una estructura estrófica idéntica, la cuarteta sin estribillo (**abab**), y una forma métrica similar que varía entre octosílabos masculinos en el referente francés y femeninos en la reelaboración gallego-portuguesa.

El esquema rimático de la pieza francesa hace que, como dijimos, este sea otro *unicum* en la lírica gallego-portuguesa. La imposibilidad de reproducir las rimas persiste pero no cede a la clara dimensión intertextual

³⁹ LÖSETH, E. (ed.) vol. II, 1974: 376-376.

⁴⁰ FOTITCH, T. - R. STEINER (eds.), 1974 :120-122.

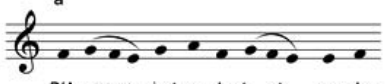
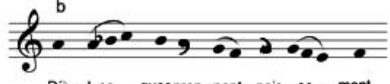









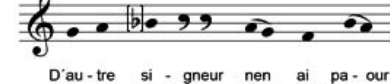


y connotativa entre ambos textos. Una vez más, aunque es evidente que se procede a partir de una composición por *contrafactum*, que sigue un modelo preexistente en forma y contenido, y que la metodología de la cantiga de seguir no se agotaba en la descripción de las tres *maneiras* del Arte.

Hasta aquí el comentario filológico sobre la técnica del *contrafactum* gallego-portugués aplicado a un corpus que hibrida forma y contenido de textos franceses en materia propia de la tradición lírica peninsular, ya que, a diferencia de los anteriores ejemplos, el *lais D’amours vient mon chant et mon plour* es el único de estos tres que conserva su notación melódica, lo que nos permite una reconstrucción basada en la técnica de seguir de un modo más completo, ya que nos permite trabajar sobre su dimensión no solo filológica sino también musicológica.

La melodía de *D’amours vient mont chant* que se conserva en el *Ms. Vienna 2542*, y tiene 14 frases que contienen diferentes tipos de características melódicas que, en algunos casos, se repiten o se elaboran. En la transcripción⁴¹ que se presenta a continuación, estas frases se diferencian a través de una letra (**a, b, c, d, e, f, g, h, i, j**), a la que se le agrega un signo, ‘, en el caso de variaciones melódicas. La melodía se encuentra en el modo *tritus plagal* (modo 6) con *finalis* en la nota *fa*.

Para aplicar el procedimiento de tercer grado del *Arte* con *Don Amor, eu cant’e choro* nos encontramos con dos caminos posibles, dado que la melodía de la pieza francesa cuenta con más frases melódicas de las requeridas por la pieza gallego-portuguesa. Una posibilidad —que aparece reflejada en la segunda línea de nuestra transcripción— es la de descartar las frases finales **i** y **j**, mientras que la otra, tal vez la más interesante, es la de no tener en cuenta las dos frases iniciales, **a** y **b**, que se repiten textualmente sobre los versos siguientes (esta versión aparece en la tercera línea de la transcripción).

⁴¹ Elaborada en base a la versión propuesta por Rosenberg y Appel en *French secular compositions of the fourteenth century*. 3. *Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons. Appendix: compositions with latin texts*. Rome: American Institute of Musicology, 1972. El texto de la cantiga gallego-portuguesa sigue la transcripción de **B**, por ello reza la variante “Don Amor, eu cant’ e choro”.

<p>a</p>  <p>D'A - mours vient mon chant et mon plour, Don A - mor eu cant' e cho - ro,</p>	<p>b</p>  <p>D'ñ luec ques pren - nent nais se - ment. e to - do me ven d'a - li:</p>
<p>a</p>  <p>Che le fait que o - ren - droit plour da por que eu cant' e cho - ro Don A - mor eu cant' e cho - ro</p>	<p>b</p>  <p>Et m'i a - tort, se Dieus m'a - ment e por meu mal di - a vi e to - do me ven d'a - li:</p>
<p>c</p>  <p>Et quant je voi a - per - te ment E pe - ro, se a eu o - ro da por que eu cant' e cho - ro</p>	<p>c'</p>  <p>qu'el ne main - ne si a son tour mui gran de - rei to faç' i e por meu mal di - a vi.</p>
<p>d</p>  <p>Que je sui sers, e - le si - gneur, ca a - li u a eu o - ro e pe - ro, se a eu o - ro</p>	<p>e</p>  <p>Je l'a our con mon sau - ve - ment Sem - pre lhe peç', por Deus de mi Mui gran de - rei - to faç' i,</p>
<p>f</p>  <p>Li serf tout en - te ri ne - ment e - la e pois eu de - mo - ro ca a - li u a eu mo - ro</p>	<p>g</p>  <p>Car - je n'ai au - tre sau - ve - our. en seu a - mor, por Deus de mi Sem - pre lhe peç' e pe - di</p>
<p>c''</p>  <p>A - lui a - clin, a lui a - our. a - ja mer - cee, ca, s'eu de mo - ro e - ia. E pois eu de - mo - ro</p>	<p>h</p>  <p>D'au - tre si - gneur nen ai pa - our en tal coi - ta per - dem' ei i. en seu a - mor, por Deus de mi</p>
<p>i</p>  <p>A lui serf si ve - rai e - ment a - ja mer - cee ca seu de - mo - ro</p>	<p>j</p>  <p>Qu'il ni a point de faus - se ment en tal coi - ta per dem' ei i.</p>

5. Algunas conclusiones

El corpus estudiado en este trabajo da buena cuenta de la flexibilidad de la técnica del *contrafactum* en el ámbito peninsular. Así, a pesar de que el *Arte* nos habla de esos tres modos en los que un trovador podía seguir una pieza ajena y hacer de ella un producto nuevo, los *lais* gallego-portugueses ponen de manifiesto otros niveles de intertextualidad e intermelodicidad,

donde la traducción se transforma en una operación connotativa, iluminada, en el caso de *D'un amor...* (B4, V^a4), por la posibilidad de reconstrucción filológico-musicológica frente al *lai oitano*. Asimismo, el análisis de esta operación connotativa entre texto base y texto meta nos lleva nuevamente a reflexionar sobre la naturaleza de la lírica medieval en tanto práctica cortesana enmarcada en una cultura romance, liderada por hombres cultos familiarizados con las tecnologías de la escritura, completada en su acto performativo oral a través del canto. Si bien el proceso de transculturación que atañe a la forma y contenido de los *lais* artúricos franceses reelaborados en la estética cantiga de amor gallego-portuguesa es para nosotros apenas aprehensible a través de una operación metodológica de reconstrucción que debe diseccionar lo indivisible para hacerlo comprensible, por el contrario, en la recepción cortesana, a través de la *performance* trovadoresca, texto y melodía híbridos harían de la legendaria materia artúrica un objeto cercano para el público de trovador. Salvando la distancia temporal, el objetivo de este es el que esperamos para estas líneas.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Carlos

- 1993 "Poesía gallego-portuguesa y materia de Bretaña: algunas hipótesis". En: BREA, M. (coord.) *O cantar dos trovadores. Actas do Congreso celebrado en Santiago de Compostela entre os días 26 e 29 de abril de 1993*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 31-51.

ANGLÉS, Higinio

- 1958 *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el sabio*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, vol. I y II, 126 p. y 462 p. Biblioteca Central.

BAUM, Robert

- 1969 "Les troubadours et les lais". *Zeitschrift für romanische Philologie*, vol. LXXXV, núm. 1-2, pp.1-44.

- BELTRAN, Vicenç. “Afonso III”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.)
1993 *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 14-15.
- 1995 *A cantiga de amor*. Vigo: Xerais, 1995. 264 p. ISBN 84-7507-943-1.
- BILLY, Dominique
1987 “Lai et descort: la théorie des genres comme volonté et comme représentation”. En: RICKETTS, P. T. (ed.) *Actes du Premier Congrès International de l'Association Internationale d'Études Occitanes*. London: Westfield College, AIEO,; pp. 95-117.
- 1998 “Pour une structure sémasiologique de 'lai'. Fondements et conséquences”. En: KREMER, D. (ed.) *Actes du XXVIII^e Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Université de Trèves (Trier) 1986*, vol. VI. Tübingen: Max Niemeyer, pp. 161-175.
- BREA, Mercedes
1998 “Andamos fazendo dança, cantando nossas bailadas! (157, 35)”. *El Museo de Pontevedra*, vol. 52, pp. 387-407.
- 1999 “Cantar et cantiga idem est . En: COUCEIRO, X. L. et al. (eds.) *Homenaxe ó Profesor Camilo Flores*, vol. II. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 93-108. ISBN 9788481217872
- BREA, Mercedes (coord.)
2014 *MedDB: Base de datos da Lírica Profana Galego-Portuguesa* [en línea]. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, s.d. [ref. de 16 de noviembre 2014]. Disponible en Web:
<http://www.cirp.es/pls/bdo2/f?p=MEDDB2%C2>
- BREA, Mercedes – LORENZO GRADÍN, Pilar
1998 *A cantiga de amigo*. Vigo: Eds. Xerais de Galicia, 284 p. ISBN 9788483023198

- CANETTIERI, Paolo – PULSONI, Carlo
1994 “Para un estudio histórico-xeográfico e tipolóxico da imitación métrica na lírica galego-portuguesa. Recuperación de textos trobadorescos e troveirescos”. *Anuario de Estudos Literarios Galegos*, pp. 11-50.
- CASTRO, Ivo
1993 “Matéria de Bretanha. Ou Literatura Arturiana”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (eds. y coords.) *Diccionario da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 445-450.
- CORREIA, Ângela – DIONÍSIO, J. M. – GONÇALVES, Elsa
2001 “A poesia lírica galego-portuguesa”. En: *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Alfa, pp. 101-161.
- DOMÍNGUEZ DONO, Xosé
1998 “Algunas notas aproximativas a los Lais de Bretanha: las dos ‘Bailadas’”. En: CARAMÉS LAGE, J. L. – ESCOBEDO DE TAPIA, C. – BUENO ALONSO, J. L. (eds.) *El discurso artístico Norte y Sur: eurocentrismo y transculturalismo*. Oviedo: Universidad de Oviedo - Servicio de Publicaciones, pp. 383-400.
- FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, Ismael
1980 *Manuscritos y fuentes musicales en España*. Madrid: Alpuerto.
- FERRARI, Anna
1993 “Cancioneiro da Biblioteca Nacional (Colocci-Brancutti)”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 119-123.
- 1993b “Lai”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 374-378.
- FERREIRA, Manuel Pedro
1986 *O som de Martim Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Unysis/Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

- 1998 “A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)”. En: FLITTER, D. – BAUBETA, P. Obder de (eds.) *Ondas do Mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa*. Birmingham: Department of Hispanic Studies, The University of Birmingham, pp. 58-71.
- 2005 *Cantus coronatus: 7 cantigas d’el Rei Dom Dinis*. Kassel: Reichenberg.
- FERREIRA DA CUNHA, Celso (ed.).
1949 *O Cancioneiro de Joan Zorro: Aspectos lingüísticos. Texto crítico*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.
- FOTITCH, T. – STEINER, R. (eds.)
1974 *Les Lais du roman de Tristan en prose: d’après le manuscrit de Vienne 2542*. München: W. Fink.
- FUNES, Leonardo
2009 *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires-Madrid: Miño y Dávila.
- GONÇALVES, Elsa
1993 “Tradição manuscrita da poesia lírica”. En: LANCIANI, G. – TAVANI, G. (org. y coord.) *Dicionário da Literatura medieval Galega e Portuguesa*. Lisboa: Caminho, pp. 627-632.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago.
1998 “A Corte poética de Afonso III o Bolonhês e a materia de Bretaña”. En: FLITTER, D. W. – ODBER DE BAUBETA, P. (coords.). *Ondas do mar de Vigo. Actas do Simposio Internacional sobre a Lírica Medieval Galego-Portuguesa, (Birmingham, 1998)*. Birmingham: Department of Hispanic Studies - The University of Birmingham, pp. 108-123.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago – LORENZO GRADÍN, Pilar
2001 *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.

- LOPES, Graça Videira – FERREIRA, Manuel Pedro et al.
2014 *Cantigas Medievais Galego Portuguesas [base de dados online]*. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA, 2011-. [ref. de 16 de noviembre 2014]. Disponible en Web: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt>>.
- LORENZO GRADÍN, Pilar
1990 *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
1993 “*Accesus ad tropatores*. Contribución al estudio de los ‘contrafacta’ en la lírica gallego-portuguesa”, En: HILTY, G. (ed.) *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. Université de Zurich (6-11 avril 1992)*. Tübingen: Francke Verlag, pp. 99-112.
2000 “Trovadores, cronología y razós en los cancioneros gallego-portugueses”. En: FREIXAS, M. – IRISO, S. (eds.) *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, pp. 1105-1123.
2003a “Las Razos gallego-portuguesas”. *Romania*, vol. 121, pp. 99-132.
2003b “Géneros y rúbricas en los cancioneros gallego-portugueses”. En: HARO, M. –SIRERA, J. Ll. – TORDERA, A. (eds.) *Homenaje a Luis Quirante. Cuadernos de Filología. Anejo L*, vol. II, Estudios Filológicos. Valencia: Universidad de Valencia, pp. 625-236.
2014 “Los *lais* de Bretanha: de la compilación en prosa al Cancionero”, *E-Spania*, 16, 2013. [ref. de 16 de noviembre 2014]. Disponible en Web: <http://e-spania.revues.org/22767?lang=en>
- LÖSETH, E. (ed.)
1974 *Le roman de Tristan en prose. Le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique d’après les manuscrits de Paris*. Genève: Slatkine, 2 vols., [1890].
- MARSHALL, J. H.
1980 “Pour l’étude des *contrafacta* dans la poésie des troubadours”. *Romania*, vol. CI, pp. 289-335.

MICHAËLIS, Carolina

- 1990 *Cancioneiro da Ajuda*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, vol. I, [1904]. pp. 311-315.

ONG, Walter

- 1987 *Oralidad, escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica, 190 p. ISBN 968-16-2498-X.

ORTIZ, Fernando

- 1963 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura.

PADEN, W. D.

- 1998 “Contrafacture between Occitan and Galician-Portuguese”. *La Corónica*. vol. 26, 2, pp. 48-63.

RAMOS, María Ana

- 1984 “A transcrição das *fiindas* no Cancioneiro da Ajuda”. *Boletim de Filologia*, vol. XXIX, II - *Homenagem a Manuel Rodrigues Lapa*, pp. 11-22.

- 1995 “A separação silábica na cópia da poesia lírica galego-portuguesa: outro indício de antecedentes musicais”. En: CUNHA PEREIRA, C. da – DIAS PEREIRA, P. R. (org. e coord.) *Miscelânea de estudos lingüísticos, filológicos e literários in memoriam Celso Cunha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, pp. 703-719.

- 2008 *O Cancioneiro da Ajuda. Confeção e escrita*. Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Doutor em Linguística Portuguesa. Universidade de Lisboa, 2 vols. (inédita).

RESENDE DE OLIVEIRA, António.

- 1994 *Depois do espectáculo trovadoresco. A estrutura dos cancioneros peninsulares e las recolhas dos séculos XIII e XIV*. Lisboa: Colibri, 467 p. ISBN 9728047703.

RIBERA Y TARRAGO, J.

- 1922 *La música de las Cantigas: estudio sobre su origen y naturaleza, con reproducciones fotográficas del texto y transcripción moderna*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 345 p.

RIO RIANDE, María Gimena del.

2010 *Texto y contexto: El Cancionero del rey Don Denis de Portugal (Edición crítica y estudio filológico)*, 2 vols. Universidad Complutense de Madrid.

RIO RIANDE, María Gimena del - ROSSI, Germán Pablo

2009a “Propuesta para una reconstrucción filológico-musicológica de una cantiga de amor del *Cancionero del Rey Don Denis de Portugal*”. En: FERNÁNDEZ CALVO, D. – VINEIS, N. (eds.) *Actas de Sexta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*. Buenos Aires: Publicación Digital EDUCA, pp. 84-95.

2009b “Sobre crítica textual y musicología: la edición del *Cancionero del rey Don Denis*”. En: ROMERO AGUILERA, L. – JULIÁ LUNA, C. (coords.) *Tendencias actuales en la investigación diacrónica de la lengua. Actas del VIII Congreso Nacional de la AJHLE* (Barcelona, del 2 al 4 de abril de 2008). Barcelona: Edicions i Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 445-454.

2010a “*O que vos nunca cuidei a dizer*: musicología y filología en la edición del Cancionero del rey Don Denis”. *Revista de Musicología*, vol. XXXIII, 1-2, pp. 235-244.

2010b “Las relaciones entre texto y música en la producción del rey Don Denis de Portugal”. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*, núm. 61-62, vol. II, pp. 141-154.

2010c “Circulación de textos d’*oc*, *oïl*, y gallego-portugueses en el Camino de Santiago. El caso de la lírica dionisina en su dimensión poética y musical”. En: CORRAL DÍAZ, E. (ed.) *In Marsupiis Peregrinorum. Circulación de textos e imaxes arredor do Camiño de Santiago na Idade Media*. Firenze: Edizioni del Galluzzo, pp. 485-496.

2013a “*Contrafactum* y adaptación de la canción de *malmaridada* en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco

Ocaña”. *Letras: revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina. Santa María de los Buenos Aires*, vol. 65-66, núm. I, enero-diciembre de 2012, *Studia Hispanica Medievalia IX*, pp. 283-292.

- 2013b “De la investigación filológico-musicológica a la performance: el proyecto *Reis Trobadors*”. En: *Décima Semana de la Música y la Musicología. Investigación, creación, re-creación y performance: Décima Semana de la Música y la Musicología*, pp. 86-99. ISBN 978-950-44-0091-2

RIPOLL ANTA, A.

- 1997 *A métrica rítmica nos cancioneiros medievais galego-portugueses*, Universidade da Coruña, Departamento de Filoloxía, Tese de doutoramento (inérita).

RON FERNÁNDEZ, Xavier

- 1999 “Entre traducción e intertextualidad: reflexiones sobre los Lais de Bretanha gallego-portugueses”. En: PAREDES, J. – MUÑOZ RAYA, E. (eds.) *Traducir la Edad Media: la traducción de la literatura medieval románica*. Granada: Universidad de Granada, pp. 423-449.

ROSSELL, Antoni

- 2000 “Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval”. En: BAGOLA, B. (ed.) *La Lingüística española en la época de los descubrimientos: Actas del Coloquio en honor del profesor Hans-Josef Nederehe, Tréveris 16 a 17 de Junio de 1997*. Hamburg: Helmut Buske, pp. 149-156.
- 2003 “Una nuova interpretazione intermelodica e intertestuale della lirica galego- portoghese”. En: *La lirica galego-portoghese. Saggi di metrica e musica comparata*. Roma: Carocci editore, pp. 167-222.
- 2004 *Literatura i música a l’edat mitjana: lírica*. Barcelona: DINSIC
- 2005 “Música y poesía en la lírica medieval”. En: VALCÁRCEL, V. – PÉREZ GONZÁLEZ, C. (eds.) *Poesía Medieval (Historia literaria y transmisión de textos)*. Burgos: Ed. Junta de Castilla y León, pp. 287-304.

- ROSENBERG, Samuel N. - APPEL, Willi
1972 *French secular compositions of the fourteenth century*. 3. Anonymous Virelais, Rondeaux, Chansons, Canons. Appendix: compositions with latin texts. Rome: American Institute of Musicology.
- SHARRER, Harvey L.
1988 "La materia de Bretaña en la poesía gallego-portuguesa". En: BELTRAN, V. (ed.) *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santiago de Compostela, 2 al 6 de Diciembre de 1985*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, pp. 561-569.
- SPANKE, H.
1928 "Das öftere Auftreten von Strophenformen und Melodien in der altfranzösischen Lyrik". *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, vol. 51, pp. 73-117.
- TAVANI, Giuseppe
1986 *A poesía lírica galego-portuguesa*. Vigo: Galaxia, 329 p. ISBN 84-7154-561-6.
2002 *Arte de Trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Introdução, edição crítica e fac-símile. Lisboa: Colibri, 56 p. ISBN 9727720994.
- VILLANUEVA, Carlos
1998 "As cantigas do mar de Martín Codax". En: *Cantigas do mar. Homenaxe a Joan de Cangas, Mendinho e Martín Codax*. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, pp. 13-53.
- ZUMTHOR, Paul
1989 *La letra y la voz de la literatura medieval*. Madrid: Cátedra, 377 p. ISBN 84-376-0826-0.

* * *

M^a. Gimena del Rio Riande. Investigadora en el Seminario de Edición y Crítica Textual (SECRIT-IIBICRIT), imparte seminarios de grado y posgrado en la Universidad de Buenos Aires y en la UNED (Madrid). Es Doctora en Filología

Románica y Magister en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid, y Experta en Investigación y recuperación del patrimonio literario por la Universidad Autónoma de Madrid. Fue becaria predoctoral en el Instituto de la Lengua del CSIC (Madrid) y trabajó como Investigadora contratada para diferentes proyectos digitales relacionados con la lírica profana gallego-portuguesa medieval en la Universidad de Santiago de Compostela, y en la UNED (Madrid) con la Base de Datos BIESES y el Repertorio Digital de la Métrica Medieval Castellana (ReMetCa).

Germán Pablo Rossi. Licenciado en Artes con Orientación en Música y Profesor en Enseñanza Media y Superior en Artes, en el año 2008 ha participado, becado por la Fundación Carolina, del *Curso de Musicología para la Protección y Difusión del Patrimonio Artístico Iberoamericano*, en el Real Conservatorio Superior de Madrid dirigido por el profesor Ismael Fernández de la Cuesta. Durante 2009 participó de una estancia de investigación en México dentro del proyecto de *Catalogación de Papeles de Música del Archivo de la Catedral Metropolitana de México*. Es docente de la materia “*Evolución de los Estilos I (Edad Media)*” de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es director de los ensambles de música medieval *Occursus* y *Labor Intus*.

* * *

DE OBJETOS SONOROS Y LOCOS NAVEGANTES. A PROPÓSITO DE *BOSCO: JARDÍN AL COMPÁS DEL DESEO* DE PABLO CETTA

**GUADALUPE LUCERO
(UBA)**

Resumen

Este trabajo intenta trazar un camino posible de relación entre música y pintura, a partir de dos movimientos distintos. En primer lugar, seguiremos la metáfora especular: dos artes se encuentran cuando se reflejan una en otra, cuando una se convierte en tema de la otra. En segundo lugar, el encuentro puede ser menos el del reflejo que el del encuentro a partir de la generación de productos y lógicas compositivas comunes. A partir del análisis de las características de la composición electroacústica veremos que es posible acercarla a la práctica pictórica desde otro punto de vista. Hemos tomado como eje de nuestro trabajo la obra “Bosco: jardín al compás del deseo” (1991) de Pablo Cetta. Ella no sólo nos servirá de caso donde la música toma como contenido programático una obra pictórica, sino que a la vez nos servirá de excusa para analizar, por un lado, la representación de la música en el tríptico “El jardín de las delicias”, y por otro el vínculo entre composición electroacústica y pintura desde el punto de vista procedimental.

Palabras Clave: música – pintura – Cetta – Bosco

MUSIC OBJECTS AND INSANE SAILORS. SOME LINES ON PABLO CETTA *BOSCO, JARDÍN AL COMPÁS DEL DESEO*

Abstract

This paper outlines two different ways of linking music and painting. Following the old idea of *mimesis*, it will firstly think the encounter through a *subject* argument; arts get involved with each other when one is taken as a subject of the other. Secondly, it will propose an encounter through the products and compositive practices the arts develop. Some characters of electroacoustic music composition enable new ways of approaching to painting. Taking as a starting point Pablo Cetta’s “Bosco, jardín al compas del deseo” (1991), this paper will show how the music can take painting as a *program* and also how music is treated in Bosco’s triptych. And, furthermore, it will illustrate how electroacoustic music and painting can get involved in a procedural mode.

Key words: music – painting – Cetta – Bosco

las artes se responden en lenguajes estrictamente intraducibles
Jean-Luc Nancy, Las musas

¿Cómo pensar el encuentro entre música y pintura? ¿Cómo decir algo, con el lenguaje de las palabras, en torno de la música y la pintura, de la conjunción música-pintura? Vemos que el primer escollo es ya el centro del problema: aquel de la traducción, del encuentro entre formas de expresión heterogéneas e incommensurables. El lenguaje y la música, la música y la pintura, la pintura y el lenguaje; no existe encuentro sin resto, y al oponer uno a otro solo parecen volverse opacos como si no hubiera resonancia posible. Pero, ¿es que acaso entendemos claramente la diferencia entre música y pintura? ¿Distinguimos con claridad aquello que impide su confusión? ¿y aquello que las acomuna y que las hace ser parte de un mismo sistema de las artes? Quizás hay líneas de continuidad pero no exactamente donde se esperan, una continuidad en la que las artes se continuarían unas en otras, en los umbrales en los que una deviene otra.

Este trabajo intenta trazar un camino posible de relación entre música y pintura, a partir de dos movimientos distintos. En primer lugar, seguiremos la metáfora especular: dos artes se vinculan cuando se reflejan una en otra, cuando una se convierte en tema de la otra. Ya sea porque los músicos, los instrumentos, las escenas musicales han sido un tema privilegiado de la pintura; porque la grafía de la notación musical ingresó rápidamente –junto con las letras y otro tipo de signos gramaticales– en la estética del collage de la vanguardia de principios de siglo; o porque la música puede también inspirar desde una mirada quizás “programática” a la pintura –como es el caso de Klee–; lo cierto es que la música no es ajena a un tratamiento temático por parte de la pintura. Por su parte, la música parece acercarse decididamente a la pintura en las primeras vanguardias del siglo XX. Pero la búsqueda de un contenido visual para la música es mucho más antigua, contemporáneo a la construcción del “paisaje” como tema pictórico de interés en el Clasicismo del siglo XVIII. En segundo lugar, el encuentro puede ser menos el del reflejo que el del encuentro a partir de la generación de productos y lógicas compositivas comunes. A partir del análisis de las características de la composición electroacústica veremos que es posible acercarla a la práctica pictórica desde otro punto de vista. Hemos tomado como eje de nuestro trabajo la obra *Bosco: jardín al compás del deseo* (1991) de Pablo Cetta. Ella no sólo nos servirá de caso donde la música toma como contenido programático una obra pictórica, sino que a la vez nos servirá de excusa para analizar, por un lado, la representación de la música en el tríptico “El jardín de las delicias”, y por otro el vínculo entre

composición electroacústica y pintura desde el punto de vista procedimental.

1.- Manías acuáticas: la música en el *jardín*

¿Por qué este tríptico de Bosco como programa musical? ¿Qué elementos del cuadro nos permiten pensar, en primer lugar, un vínculo con la música? Claramente la respuesta parece evidente: la particularidad del infierno musical del tríptico. Sin embargo, ¿por qué un infierno musical? Bosco ha pintado otros infiernos... Quisiéramos responder esta pregunta dando un rodeo: aquel que vincula íntimamente la música con cierto tipo de *manía*, y a la vez, a la *manía* con el universo acuático. Es navegando la metáfora acuática que encontraremos el lazo entre locura y música.

En *Fedro* Platón traza una analogía que tendrá larga vida hermenéutica: aquella que vincula la actividad razonable del alma, con la del cochero, capitán o conductor de un carro tirado por fuerzas opuestas. El capitán del barco, también metáfora política por excelencia, presupone la lucha contra la fuerza disgregante del río y del mar, aquella que arrastra y desvía. Verdadera *Odisea* aquella que muestra un mar poblado de monstruos y “tentaciones” mortales, donde el recto camino a casa encuentra en cada recoveco, en cada roca, una excusa para la demora, el desvío, la perdición. Sólo los ardidés de la razón permiten a Ulises alcanzar Ítaca, pero esos ardidés son a menudo las armas del engaño, la mentira y el desafío.

La vieja sabiduría griega sabía de la relación entre locura y razón, la razón como un tipo de locura, las musas como un camino privilegiado de conocimiento. Es que la oposición entre razón y locura, es un emergente contemporáneo a la pintura de Bosco. Foucault indica que el motivo de “la nave de los locos” permite vincular estrechamente el espacio acuático con el espacio de la locura¹. Estos barcos existieron de hecho y

“[...] transportaban de una ciudad a otra sus cargamentos insensatos [...] Es posible que las naves de locos que enardecieron tanto la imaginación del primer Renacimiento, hayan sido navíos de peregrinación, navíos altamente simbólicos, que conducían locos en busca de razón”².

No resulta extraño que junto con una progresiva visibilidad de la locura en los comienzos de la modernidad, retornen los motivos del embarco y el mar para pensar el espacio posible para los “locos”. La obra de Bosco “La

¹ FOUCAULT, M., vol. 1, 2004: 21.

² *Ibid.*: 21-23.

nave de los locos” se conjuga con una gran flota imaginaria que comienza a poblar en forma recurrente los paisajes literarios y pictóricos.

El espacio del mar es aquel donde la posibilidad de pensar un punto fijo sólo acontece entre dos movimientos. Es que en el mar “los puntos están subordinados al trayecto” mientras que en la tierra sucede que “los trayectos tienen tendencia a estar subordinados a los puntos”.³ Es el movimiento lo que subyace, lo que mantiene la deriva e imposibilita la fundación del sentido en la quietud. La física clásica pensaba el movimiento como aquello que sucede entre dos puntos fijos de una recta. El mar nos arroja la ecuación contraria. Los puntos fijos son el *entre* del movimiento, y así la deriva resulta estructural y primera.

Allí eran arrojados los locos, como devueltos a su espacio natural. El agua nos permitirá así, construir un primer *topos* de relación entre la obra pictórica y la obra musical, sobre el que volveremos más adelante. Nos detendremos entonces en los motivos acuáticos, para el análisis de las tablas del tríptico.

La primera tabla, a la izquierda, representa el paraíso. Se presenta como el primer momento de un proceso de degeneración o destrucción, que culmina en el infierno. En este sentido cada tabla parece anunciar, como si se tratara de pasos lógicos, lo que sucederá en la siguiente. En la tabla de la izquierda (“Paraíso”), el agua corta en dos la escena. El “Paraíso” presenta una llamativa economía de elementos. En el centro, dentro del agua, encontramos la fuente de la vida. Los animales que se encuentran detrás de la fuente, la jirafa, el elefante, los pájaros que vuelan en el vértice superior izquierdo, contrastan con los que surgen del estanque inferior derecho. Parecen ya dar cuenta del movimiento de caída que los cuadros representan en conjunto. La diagonal que se extiende desde los pájaros en el vértice superior izquierdo, cuyo fin, luego de atravesar la fuente central, es también un estanque, elemento acuático degradado, de donde nacen los pájaros y pequeños monstruos que se multiplicarán en la escena siguiente, da cuenta de que esta escena idílica no es sino el preámbulo para la desintegración posterior. La presencia inquietante del árbol, a la derecha de Adán, también anuncia la caída. Contrastando con la representación casi *austera* del “Paraíso”, en la segunda y la tercera tabla la cantidad de objetos se multiplica, pierden identidad y comienzan a funcionar como pérdida de lo orgánico y lo determinable. El desvarío aparece junto con una lógica dispersiva, que multiplica los seres del cuadro. Esta multiplicidad no sólo borra la claridad de una escena central, sino que a la vez satura un universo que se alcanza así el límite de lo imposible. A su vez, si en la tabla del “Paraíso” los objetos mantienen un estado de relativa quietud, en la tabla central los objetos son atravesados por un movimiento estructural.

³ DELEUZE, G. y F. GUATTARI, 2002: 488.

La tabla central, propiamente “El jardín de las delicias”, puede dividirse en sistemas acuáticos que la cortan horizontalmente en tres secciones. En primer lugar, el mar, lago o espacio acuático indefinido del fondo. Toda la deriva del “Jardín” se construye así sobre un horizonte de vigía marítima. En segundo lugar el estanque circular del centro, donde se encuentran las mujeres desnudas y alrededor del cual cabalgan los hombres. Por último un río, un último hilo de agua que atraviesa la tercera parte cruzándola en diagonal.

La primera división será establecida por la línea horizontal que dibuja el lago superior. La imagen resulta absolutamente simétrica. En el centro encontramos una esfera con una torre, que recuerda necesariamente al objeto central de la fuente de la juventud en la tabla anterior. La esfera, podría representar al mundo. Recordemos que el tríptico se cierra y en el dorso de las tablas izquierda y derecha encontrábamos la representación del mundo, también con una esfera dividida por la mitad. La tierra sobre el agua nos permite pensar nuevamente esta relación entre *locura* y *universo acuático*. La tierra sobre el agua es entonces la desestabilización de la tierra, su desarraigo. A su vez encontramos cuatro objetos que funcionan como estructuras desde las que salen pequeños monstruos y seres antropomórficos. Las estructuras se encuentran en los límites de los brazos de agua. Es como si el agua al pasar a través de ellas engendrara todo tipo de criaturas. Resulta impactante en esta sección el contraste entre un extremo racionalismo desde el punto de vista formal y la presencia de todo tipo de objetos que remiten al horizonte del sueño o de lo fantástico.

Nuestra segunda sección tiene como eje central el estanque circular de las mujeres. Se trata al mismo tiempo del centro de la obra, representado por el círculo de agua. El hecho de que en el punto central se encuentre un ojo de agua, nos permite volver sobre nuestro motivo central. La locura y su deriva acuática constituyen el centro de la obra, como ojo ciego donde todo fundamento terrestre se hunde. Los hombres, cabalgando alrededor de las mujeres que se bañan en el estanque, dibujan un nuevo círculo que repite el estanque y lo amplía, como si esta cabalgata fuera esencialmente una ola de expansión acuática sobre el espacio de la tierra. Los pájaros del sector derecho que anuncian el comienzo de la nueva irrupción hídrica, observan el movimiento de los hombres. Estos animales recuerdan aquellos que surgían del estanque inferior en la tabla del “Paraíso”. Se encuentran aquí exagerados en tamaño y color. A diferencia de lo que sucede en la sección superior, donde la simetría organiza el devenir acuático, aquí, a pesar de que el agua se encuentra contenida en el estanque, desata un movimiento expansivo a su alrededor. La escenificación de los placeres sexuales tiene aquí no sólo un sentido condenatorio, sino más bien de analogía con un determinado estado del mundo: el ascenso de la locura al mundo mismo, haciendo que determinadas estructuras de sentido

comiencen a perder los puntos de apoyo. No se trata sólo de condenar acciones, sino de representar un determinado estado del mundo donde la locura, la deriva, se abre paso sobre la razón. El loco no es ajeno, sino que, como se ve claramente en otros cuadros del Bosco, particularmente en “Extracción de la piedra”, se mezcla, se confunde con los cuerdos.

El tercer fragmento de la tabla central, el inferior, podría leerse como una consecuencia de los anteriores. Se multiplican visiblemente los objetos del cuadro, y no se encuentran ya ordenados bajo ninguna regla clara, como sucedía en las dos secciones anteriores. A diferencia del primer fragmento, donde el movimiento aparecía controlado y donde las estructuras funcionan como formantes de la escena, y del segundo en el que el círculo dibuja un primer desencadenamiento del movimiento, aunque aún controlado en la figura de la rueda, en este tercer fragmento los protagonistas se encuentran dedicados a los más diversos placeres. Resulta fuertemente visible la presencia del rojo, y de los frutos, que remiten a aquel árbol que amenazante parecía controlar la escena idílica del jardín. Resulta curiosa en esta sección de la tabla la presencia de animales del mismo tamaño que los seres humanos. Recordemos que en la tabla del paraíso los animales aparecen siempre más pequeños que el hombre. Aquí, sobre todo en el motivo de los peces y los pájaros, encontramos al hombre a la misma altura que los animales. Se trata de un nuevo giro en torno de la progresiva caída que narran las tres tablas en conjunto. El hombre que en el relato bíblico del génesis se presenta como “amo” de los animales, se encuentra aquí confundido con ellos.

Este movimiento de degradación progresiva encuentra su expresión máxima en el infierno. Es interesante en este sentido, que si bien en el “Infierno” no encontramos la misma quietud que en el “Paraíso”, es evidente que allí el movimiento, la acción, se aplica a los cuerpos inmovilizados. De algún modo, las torturas representadas en esta tabla se asocian a cierto exceso de movimiento derivado del cuadro anterior. Allí se paralizan los cuerpos, y se paralizan de un modo particular. Los aparatos de tortura son instrumentos musicales. ¿Cómo explicar esta irrupción del motivo musical transfigurado en elemento de tortura? Elemento de tortura que opera de un modo particular, inmovilizar, detener el movimiento liberado de los cuerpos en el cuadro anterior. Si se trata de un infierno “musical” y si los instrumentos musicales son aquí herramientas de inmovilidad, la música se liga evidentemente a cierta idea de liberación de la movilidad de los cuerpos. Se trata de un viejo tema. Ya la filosofía antigua encontraba en la música el elemento movilizador que generaba efectos extáticos tanto en los espectadores como en los músicos. Recordemos en este sentido la metáfora de la piedra imantada que Platón pone en boca de Sócrates en *Ion*. La musa transmite su poder posesivo desde el poeta al espectador en una cadena en la cual todos los miembros

quedan presos de su poder.⁴ La música por excelencia ha sido el arte ligado a la posesión, y al mismo tiempo el arte que mayor influencia ejercía sobre el alma. El alma se pierde en la música. Hacia fines de la Edad Media la música parece retornar a este espacio ligado a lo “irracional”. Si bien durante dicho periodo la música había sido integrada plenamente en el horizonte cristiano, a partir del siglo XIV, el desarrollo de la música profana comienza a vincularla con el espacio de la sensualidad y los afectos: “El proceso de laicización que vive la música eleva al primer plano, volviéndolo paulatinamente más explícito, el fin que, para la sociedad de aquel tiempo, se convierte en el principal entre cuantos se asignan a la música: procurar el placer «moviendo los afectos».”⁵ Este cambio de aspecto en la música es aquel que parece estar representando Bosco en el “Infierno musical”. Así, la música profana, aquella que se excede de los límites impuestos por la razón y la relación con la religión, resulta de las artes quizá la más peligrosa. Los instrumentos musicales utilizados como elementos de tortura que tienden a la inmovilidad, a la sujeción, resultan aún más terribles que cualquier otro elemento, ya que serían justamente los destinados a la liberación y goce de los afectos. Resulta fundamental detenernos en este espacio clave asignado al problema musical en un tríptico que narra la progresiva degradación humana del paraíso al infierno. La música ocupa el espacio simbólico en el cual lo más placentero es utilizado como medio de tortura. Desde este punto de vista, la música corona un movimiento ascendente en términos de placer y movimiento. Obviamente, esta coronación sucede en su inversión, la música será utilizada como elemento de martirio en tanto es un elemento que, en el mundo cotidiano, se encontraría absolutamente alejado de esta noción. Este rasgo acerca y aleja el infierno musical a otros infiernos que pueblan el universo de Bosco. A diferencia de otros infiernos temáticos, donde un determinado pecado es castigado extremando su propia esencia, aquí encontramos referencias a distintos temas relativos a la representación del pecado, pero todos reunidos en el esquema común de lo musical. Se trata de una condena general al mundo esclavizado por los sentidos, y en este sentido, pensar la música como patrón movilizador de los afectos no resulta arbitrario.⁶ La música conforma así el espacio semántico privilegiado para establecer el vínculo con el desvarío. Este ascenso se da a través de la emergencia de una música ligada al espectáculo y la excitación sensorial.

⁴ Cfr. PLATON, *Ion*, 533d-534b

⁵ FUBINI, E., 1993: 133

⁶ A su vez la música se vincula con el agua en la descripción etimológica del término que ofrecen algunos tratados medievales sobre la música. Cfr. CULLIN, O. *Breve historia de la música en la Edad Media*, particularmente el capítulo 2 de la primera parte, “Las musas, la fragua y el agua”.

Así como la fuente de la vida en la tabla del “Paraíso” y el estanque de las mujeres en el “Jardín”, el centro de la tabla lo ocupa el “hombre árbol”, cuyas raíces terminan sobre unos botes que parecen mantener costosamente el equilibrio sobre un lago congelado. La imagen resulta elocuente, ya que las raíces, aquello que sostendría y fijaría sobre la tierra, se encuentran sobre barcos. El árbol funciona como metáfora del orden y el sostén, de aquello que tiene un origen claro y asentado, firme. Aquí aparece desfondando el espacio del sostén, poniendo en su lugar el motivo del barco, ya asociado a la deriva y a la locura. El lago se encuentra congelado. Se trata nuevamente de la inmovilidad de lo esencialmente móvil. De todos modos el agujero en el cual se hunde una figura, da cuenta de la fragilidad del hielo. El hielo es así simulacro de sostén surcado originariamente por el agua. Se trata de poner en el lugar de la fundación, de la verdad, del origen, elementos que tornen inseguras cualquiera de estas figuras.

El tríptico se inserta así en el problema del vínculo entre música y pintura en términos de “lo representado”. Trabaja el problema de la música a nivel temático, es decir, como objeto de representación. Se trata de una relación genérica: la música en general, como práctica y como lenguaje, deviene objeto de la pintura. Particularmente todo un universo de sentido ligado a la práctica musical, la diversión, el goce de los afectos, la laicización del mundo, aparecen como síntesis del origen de la corrupción mundana. Así la música se convierte en el tópico que permite a Bosco ligar ese aparente goce inocente de los placeres, goce fuera de control, al castigo infernal.

La obra de Cetta parte de una primera analogía estructural, la construcción en tres partes más o menos diferenciadas, que permiten pensar rápidamente la analogía con el tríptico. La primera parte se extiende hasta el minuto 2:58, la segunda aproximadamente hasta el minuto 6:46. Cada sección se extiende aproximadamente un minuto más que la anterior, y pueden dividirse a su vez en dos momentos cada una. Una lectura del tríptico de izquierda a derecha nos relata una progresiva caída, comienza en el paraíso, luego el jardín que narra la locura humana, y por último el infierno. En la obra musical, sin embargo, el recorrido de las tablas del tríptico es diferente. Cetta parte de la tabla central, el “Jardín”, luego se desplaza hacia el “Infierno” y por último al “Paraíso”. El movimiento espiralado, una lectura que parte del centro y luego se desliza hacia un lado y otro, nos permite pensar una figura que recorre la obra electroacústica y también la obra del Bosco.

La primera sección, el “Jardín”, tiene dos momentos diferenciados. Hasta el minuto 1:45 encontramos una progresiva multiplicación de elementos sonoros, que construyen un crescendo que alcanza su cumbre en

el minuto 1:01, donde la aparición de un sonido que parece remitir a una campana, marca el cambio de carácter de esta primera sección. Los elementos que están presentes aquí remiten al elemento acuático. Podrían ser pequeños seres jugando en el agua, con el carácter fugaz, móvil y al mismo tiempo múltiple que caracteriza la escena del jardín. Resulta complejo distinguir en ese motivo, que atraviesa toda la primera sección, un objeto sonoro identificable, claro, más bien nos remite a esa mezcla de cuerpos, con su apariencia inocente y despreocupada, que poblaban la tabla central del tríptico de Bosco. En la segunda parte de esta primera sección (que se extiende del minuto 1:46 hasta el 2:58) los elementos de la primera parte pasan a un segundo plano, y se introduce un motivo que realiza un movimiento pendular, en un registro grave, como si se tratara de un *glissando* sobre el arpa de un piano del agudo al grave. Este elemento, que como tal tiene un carácter menos difuso que el motivo que se mantiene en el registro agudo y que asociamos al juego acuático, se hace patente como una amenaza. Quiebra el carácter lúdico que poseía hasta ese momento la primera sección e introduce un elemento perturbador. Así como en la obra de Bosco, cada sección anunciaba la siguiente, también aquí podríamos pensar que esta deriva de la segunda parte de la primera sección, anuncia el siguiente momento “infernol”. Lo mismo sucede con la introducción de un sonido grave continuo, estático, que subyace a los sonidos agudos y móviles. También aquí podríamos señalar en este elemento una progresiva visibilidad de aquello que subyace a la escena festiva del “Jardín”. El movimiento de vaivén, ya presente en esta segunda parte de la primera sección, se mostrará progresivamente como motivo subyacente e hilo conductor que une las distintas secciones. El desvarío, el movimiento que no encuentra punto de apoyo, puede convertirse en otra máscara posible para la locura.

La segunda sección que señalamos aproximadamente a partir del minuto 2:58 representa la tabla de la derecha, el “Infierno”. Se inicia con cierto borramiento de los elementos sonoros, que acerca los primeros segundos de esta sección al silencio. Se trata de una interpretación diferente del infierno “musical”. Recordemos que en el análisis de la tabla indicamos que la presencia de la música y su relación con lo infernal se vinculaba con la inversión de los efectos de la música. Si en la vida cotidiana ésta expresaba el espacio de goce y liberación de los afectos, en el infierno los instrumentos musicales sirven de herramientas para el sufrimiento y la sujeción. En este caso, la presencia de este prelude silencioso que marca la entrada al “Infierno” podría interpretarse también como inversión, pero en este caso de la posibilidad perceptual misma de la música como hecho sonoro. De todos modos, no se trata de un silencio absoluto. Se trata de una remisión a la condición del silencio como límite de lo sonoro. Lo que permanece en estos primeros segundos es la pulsación de un sonido con

una estructura que marca el descenso del agudo al grave, que remite al *glissando* ya señalado en el comienzo de la segunda parte de la primera sección. La pulsación también anuncia una progresiva visibilidad de la sensación de vaivén.

El “Infierno” también puede subdividirse en al menos dos momentos. Un primer momento se extiende desde el minuto 2:58 hasta el 5:08. Esta parte, remite formalmente a la primera parte del “Jardín”. Encontramos claramente la misma relación de progresiva de apertura y cierre. Los elementos que se van agregando a esta primera parte poseen características en común. Se trata en casi todos los casos de sonidos iterados, aunque con diferentes velocidades de iteración. En el agudo, en general, encontramos repeticiones a mayor velocidad, mientras que en el registro más grave las iteraciones son más espaciadas, pero al mismo tiempo más persistentes. Junto con estos elementos de repetición, se introducen sonidos que remiten a un movimiento circular o espiralado, al modo de sirenas. En todos los casos, se trata de variaciones sobre el problema del movimiento de vaivén que indicábamos como motivo subyacente a todas las secciones. El segundo momento del “Infierno” se inicia también con un pequeño momento casi silencio y la aparición de un elemento sonoro que puede pensarse como el sonido de una hamaca de niños, una hamaca de parque con el ruido característico del roce del hierro. Aparecen a su vez estallidos que nos recuerdan las explosiones presentes en la parte superior de la tabla.

El “Paraíso” parece iniciarse con la aparición de sonidos que remiten a campanas, pero que se asemejan al sonido que señalamos como *hamaca*, tal vez procesado en relación con este *tópico* de lo religioso ligado al sonido de campanas. También retornan las *explosiones* pero en un nuevo espacio que impide el vínculo con lo aterrador. La preeminencia en el “Paraíso” de los objetos sonoros en el registro agudo, también permiten tejer vínculos con la ascensión y la relación con un paraíso en términos de alturas. La longitud de esta tercera sección, permite pensar el horizonte del paraíso como espacio de llegada. Se trata de la sección que tal vez utilice menor cantidad de elementos divergentes, y sin embargo es aquella donde la falta de *conflictividad* entre los elementos permite una extensión mayor en el tiempo. Este cambio en la estructura del tríptico cambia absolutamente la interpretación bosquiana de la situación del “Jardín”. Recordemos que allí se trataba de un progresivo descenso que finalizaba en el infierno. Al ubicar el “Paraíso” luego del infierno, se abre una posibilidad redentora ausente en el universo bosquiano. Todos los elementos que prefiguran el infierno en la sección del jardín, y que entran en conflicto y se superponen en la sección infernal, se reiteran en el paraíso pero transfigurados en dobles angelicales.

Al consultar al compositor respecto de las relaciones formales y temáticas que inspiraban la obra, Cetta nos indicaba que la relación con la obra del Bosco era por un lado formal. Resulta clara la división en tres

secciones, donde cada sección remite a una tabla del tríptico. Pero no se limita sólo a esta relación formal. También se trata de una reelaboración del universo simbólico que el Bosco despliega en la obra. La presencia de la obra pictórica en la composición musical excede así las relaciones representativas y formales que intentamos presentar hasta aquí. Entra en conexión con cierto espacio de exploración donde contenidos inconscientes se ponen en juego como elementos y objetos a ser utilizados en la composición. Este uso de las imágenes nos permite entrar en nuestro último punto de análisis.

2.- Composición: música y/o pintura

Una vieja ontología de las artes remite la diversidad de las artes a la pluralidad de los sentidos. Habría artes de la vista y artes del oído. La música es percibida a través de la escucha, mientras que la pintura es fundamentalmente visual. Pero también, entonces, habría artes más extrañas, del cuerpo (pero qué parte del cuerpo...) y del movimiento. Y aún otras relativas a la imaginación y la palabra, juegos de lenguaje y poesía (y aquí ¿seguiríamos hablando de cuerpo...?) Hegel había resuelto la pluralidad en términos de una progresiva espiritualización del material sensible. Habría artes más ligadas a la materia, entendida en términos de masas y cuerpos, como la arquitectura y la escultura. Mientras que de la pintura a la poesía se seguiría un camino de progresiva espiritualización del material, primero de la tridimensionalidad corporal en el plano, luego de la visibilidad en la música, luego de los sonidos en la palabra. El arte se aleja del material y se acerca al concepto, y finalmente, dejamos de pensar en términos de artes particulares para abrazar una definición de arte puramente filosófica, que abriga sólo el gesto; aquel que remite una y otra vez –como un espejo giratorio que ya únicamente nos habla de las imágenes que de sí mismo produce– a la pregunta por el arte mismo.

Otra clasificación nos habla de artes del espacio y del tiempo. Artes espaciales que ponen en relación a los cuerpos entre sí, que articulan un ambiente, un entorno, un plano. Artes temporales, que se desarrollan, discurren, detienen y aceleran la experiencia de la duración. La pintura, en este sentido, es un arte del espacio. Su existencia se limita en términos espaciales, ocupa un lugar determinado, y se ofrece a la visión toda de una vez. La música, por su parte, es un arte del tiempo, se desarrolla, se despliega en un periodo temporal, y por lo tanto debe ser ejecutada, repetida, cada vez que se desee percibirla.

La música, sin embargo, excede la referencia a la escucha. Cuando Heidegger piensa el carácter de cosa de la obra de arte, indica que así como el cuadro cuelga de la pared, los cuartetos de Beethoven reposan en

la biblioteca⁷. Nos apresuramos si objetamos esta afirmación, ya que un estrecho vínculo con la codificación lingüística, que permite la permanencia de la música y su disponibilidad para la ejecución, parece ser inseparable de la música occidental. Este código complejo de notación y determinación de los distintos elementos compositivos da cuenta de un nivel elevado de abstracción respecto de las unidades que la conforman. La relación con la escritura no se agota en la necesidad de “registro” que –sin medios de grabación– permitía la “permanencia” de la obra. Resulta también de una específica relación con el lenguaje musical mismo, que hace del momento de la composición un momento de trabajo con relaciones formales, estructuras, etc., que parecen independientes de las múltiples interpretaciones de la obra. La presencia de la partitura parece guardar el sentido último de una obra que no se reduciría a una u otra ejecución. La pintura, en cambio, elimina el momento de la ejecución, y liga la “presencia” con la “permanencia” de la obra. No existe un nivel anterior al hacerse fenómeno de la obra. La obra es el fenómeno de su aparición. Fenómeno que, a diferencia de la música, es “irrepetible”.

Pero ¿no nos apresuramos si asignamos a la pintura el dominio del espacio y a la música el del tiempo? Didi-Huberman indica que ante la imagen estamos ante el tiempo. La imagen probablemente nos sobrevivirá, y ese diferencial temporal entre nuestra existencia finita –demasiado finita– y una duración que excede toda común medida entre tiempos hace de nuestro encuentro con la imagen una relación esencialmente anacrónica. Por su parte la música aparece en la filosofía de Deleuze –pero también en Barthes y podríamos remontar el problema a la función ritual de la música y la danza como delimitantes de un espacio sagrado– íntimamente ligada a la noción de territorio. La música crea ante todo un espacio pulsado, ritmado, un pequeño refugio y una morada. Imagen-tiempo, sonido-espacio, son relaciones que durante el siglo XX se han pensado pictórica, musical y filosóficamente de diversas maneras. Y es en esta línea que quisiéramos inscribir este trabajo.

La composición con medios electroacústicos nos permite comprender este problema de un modo privilegiado. Por un lado, la obra electroacústica parece vincularse con la presencia *original*, como sucede con la pintura, y se deshace así de la iterabilidad de la obra. Pero ¿queremos, acaso, decir que una obra electroacústica es “irrepetible”? ¿No es justamente esta posibilidad la que abre la grabación, la de “repetir”? Es necesario, quizá, avanzar más cuidadosamente. Lo que la música electroacústica elimina es la instancia escritural. La partitura, aún en los pocos casos en que exista, ya no constituye el espacio de “guardia” del sentido y de la obra misma. No es el texto que un intérprete deberá descifrar. El intérprete desaparece de la

⁷ HEIDEGGER, M., 1996.

escena musical. Se elimina así la “escena musical” por excelencia; a saber, la situación de escucha en concierto, donde se ofrece un espectáculo sonoro y al mismo tiempo visual, la aparición del ejecutante haciendo posible la música misma. Desde este punto de vista, la obra electroacústica parece eliminar tal vez el único rasgo que podría vincular la experiencia de la música con la de la pintura: la visualización, la aparición de un espectáculo en la situación de concierto. Sin embargo, veremos cómo a pesar de esta anulación, y justamente a través de ella, la composición electroacústica se acerca a la composición pictórica por otros medios. La posibilidad de iterabilidad hace referencia a la posibilidad de que existan múltiples casos de la obra, multiplicidad de interpretaciones, de lecturas. Justamente el intérprete es el que hace pasar por su cuerpo la voz del compositor, y por lo tanto, al mismo tiempo, transforma y difiere la posibilidad misma de relación inmediata con él. Desde este punto de vista, la obra electroacústica parece ser siempre *la misma*, es siempre la *misma grabación*. Se acerca así a la situación de la pintura. La obra pictórica es siempre la *misma*, diríamos que es *materialmente* siempre la misma, en las distintas apariciones que pueda tener. Así como puede ser trasladada de un museo a otro, de una galería a otra, la obra electroacústica puede ser reproducida en una sala de concierto u otra, sin necesariamente modificar su *identidad*, del mismo modo que sucede con el cine. Evidentemente todas estas características –la identidad, la repetición, la posibilidad de hablar de un original y de una copia, etc.– podrían ser cuestionadas y profundizadas, pero no lo haremos aquí. Sólo nos detendremos en este movimiento por el que la obra musical adquiere determinados rasgos de la obra pictórica.

Entonces, la anulación de la figura del intérprete genera tanto el extrañamiento de la situación de espectáculo (con el componente visual que éste implica) como la posibilidad de cuidar la identidad de la obra en la existencia de un “original”. Así, a pesar de que se elimina el elemento visual que ha caracterizado, al menos hasta principios del siglo XX, al fenómeno musical, el fenómeno mismo de la obra se acerca a la pintura: unidad consigo misma de la obra. A su vez, y en relación con lo anterior, la posibilidad de eliminar la figura del intérprete es posible en términos de una nueva relación con el material sonoro. El material sonoro deja de utilizarse en términos de las relaciones formales que caracterizaban el trabajo tradicional con la escritura en la partitura, para comenzar a operar como un complejo sonoro no plausible de descomponerse en términos de escritura. Si alguna escritura es posible, no será ya la escritura casi lingüística que otorga un significante específico para cada sonido en relación con su altura y duración, sino que más bien la partitura, en caso de que exista, se torna gráfica, se construye en términos espaciales, y en función de relaciones formales más generales. En este tipo de composiciones los sonidos dejan de ser elementos mínimos sobre los que

estructuras mayores operaban su organización, para devenir una pequeña estructura en sí que posee todos los rasgos del fenómeno sonoro trenzados de tal modo que resulta perceptualmente más simple reconocerlos como pequeños “objetos” que reconocer en ellos los parámetros independientes que resultan de la estructura articulada del lenguaje tradicional: “En la música realizada con medios electrónicos el sonido había pasado a ser estructura en sí, valorándose en esa función la totalidad de sus rasgos distintivos”⁸ La noción de “objeto sonoro” permite pensar la relación entre el trabajo del compositor con el del pintor. De hecho los “objetos” de la pintura, conforman unidades, en las que, a pesar de que evidentemente admiten el análisis en términos de parámetros estructurales, constituyen en el ámbito de la composición el material, el punto de partida, para construir la forma general de la obra. La obra electroacústica se constituye así como un fresco sonoro, donde el compositor trabaja plásticamente con los sonidos como objetos de una composición visual. Se intima a su vez la relación “figurativa”, rasgo que la música históricamente ha rechazado frontalmente. La música electroacústica nos abre ese espacio referencial en el que los sonidos pueden ser vinculados a la representación de objetos del mundo, independientemente de que el objeto sonoro en sí mismo sea producido íntegramente por medios electrónicos, como es el caso de la obra de Cetta. De este modo las obras abordadas del presente trabajo se encuentran en un espacio inesperado. No es meramente el aspecto formal del tríptico aquello que la obra pictórica *inspira* en la obra musical. Es también la relación con este horizonte de la pintura en tanto composición de objetos, representación de objetos del mundo en relaciones inesperadas, diálogo de imágenes, y al mismo tiempo la composición de una obra que no requiere de instancias mediadoras más allá de la mediación propia que se establece en el encuentro con el espectador.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

AAVV.

1992 “Dossier: Música y Tecnología.” *Lulú*, Año 1, nº 3.

BOSING, W.

1989 *El Bosco. Entre el Cielo y el Infierno*. Hamburg: Taschen.

⁸ KRÖPFL, F. “Algunas reflexiones sobre la composición musical con medios electroacústicos” en *Revista Lulú*, Año 1, nº 3, p.33.

- CACCIARI, M.
2000 *El dios que baila*. Traducido por V. Gallo. Buenos Aires: Paidós,
- CULLIN, O.
2005 *Breve historia de la música en la Edad Media*. Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, G., y F. GUATTARI
2002 *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducido por J. Vázquez. Valencia: Pre-textos.
- FOUCAULT, M.
2004 *Historia de la locura en la época clásica, vol. I*. Traducido por J. J. Utrilla. Buenos Aires: FCE.
- FUBINI, E.
1993 *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- GAUFFRETEAU-SÉVY, M.
1973 *Hieronymus Bosch. "El Bosco"*. Barcelona: Editorial Labor.
- HEIDEGGER, M. *Caminos de bosque*. Traducido por H. Cortés y A. Leyte. Madrid: Alianza, 1996.
- NANCY, J.-L.
2008 *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- PLATÓN
1982 *Diálogos I. Apología de Sócrates. Critón. Eutifrón. Ion. Lisis. Cármides. Hipias Mayor. Hipias Menor. Laques. Protágoras*. Madrid: Gredos.

Guadalupe Lucero. Profesora de Filosofía (UBA) y Master en Estética y Teoría del Artes Contemporáneo (UBA). Actualmente finaliza sus estudios de doctorado en la Universidad de Buenos Aires, sobre el problema de la música en la obra de Gilles Deleuze. Es profesora de Filosofía y Estética en las carreras de Artes Multimediales y Artes Audiovisuales en el IUNA y auxiliar docente de Estética en

Guadalupe Lucero

las carreras de Filosofía y Artes en la UBA. Ha publicado numerosos artículos sobre filosofía contemporánea, estética musical y filosofía del arte contemporáneo en revistas especializadas y números colectivos.

EL PERICÓN. SU MÚSICA

JUAN MARÍA VENIARD
(UCA - -CONICET)

Resumen

El presente trabajo continúa la serie de estudios que venimos publicando sobre la música de especies coreográficas tradicionales de la Argentina, incluyendo su origen musical. En el caso del pericón, danza de múltiples parejas, analizamos su música a partir de los ejemplos que se poseen, los recogidos en el siglo XIX y los difundidos en el estrado de espectáculo, siendo estos últimos los que constituyeron la especie tradicional. Analizamos su relación con la contradanza y con la mazurca.

Palabras Clave: Danza tradicional – Argentina – Análisis musical – Pericón.

THE *PERICÓN*. HIS MUSIC

Abstract

The present work is part of a larger published series addressing the music of Argentinean traditional choreographic species and its origins. Regarding the Pericón, dance of multiple couples, we analyse its music as from the examples there are; those collected during the 19th century and the ones broadcasted at the stand of the show, being the latter those which constitute the traditional species. We also analyse its relation with the contredans and the mazurka.

Key words: Traditional dance – Argentina – Musical analysis. – *Pericón*.

* * *

El pericón es una danza criolla que ha sido conocida en el Río de la Plata desde fines del siglo XVIII, relacionada con aquellas otras criollas danzadas en conjunto, que incluyan alguna figura de contradanza, entre ellas el cielito y la media caña. El pericón no fue danza salonesca –como ocurrió con el cielito en la época de la guerra de la Independencia–, quedó para salas y patios de campaña.

El baile en contradanza se lo considera tener origen en la *country-dance* inglesa, pasada a Francia en el siglo XVIII como *countre-dance* y de allí a

España como “contradanza”. Con una estructura musical peculiar y coreografía que la distingue, tuvo la contradanza gran difusión en Europa y América como danza de salón y también como danza general en fiestas de campesinos. En muchos países habría de convertirse, con características locales, en especie tradicional con carácter festivo y aún así se mantiene.

El pericón se asemeja a la contradanza en que es danza de múltiples parejas en relación de dependencia, en número par, las que lo hacen sueltas o enlazadas, participando de figuras generales. Para llevarlo a cabo debe contarse con quien dé voces de mando para los cambios de figuras, que si son muchos los bailarines se hará necesario un bastonero. En el pasado fueron ocho los bailarines, posteriormente se amplió el número. En la campaña se mezclaban danzantes de toda edad y solía hacerse al aire libre.

Si la contradanza está formada por números cerrados –con una estructura musical y coreografías correspondientes–, el pericón no los posee, de modo que en él se hace, en forma encadenada, una serie de figuras coreográficas sobre un único discurso musical estructurado en partes. Las figuras son conocidas por todos los bailarines y se han de variar según la orden del bastonero, que anuncia la próxima que habrá de hacerse y el instante en llevarse a cabo, a la voz de “¡Ahura!...”. El bastonero anuncia las figuras y dentro de ellas los movimientos. Estas figuras son las generales de toda contradanza pero también lo son de otras danzas tradicionales de múltiples parejas, por lo tanto no son privativas de alguna pero revelan cierta antigüedad. En algún punto, promediando el desenvolvimiento de la danza, pueden tener lugar las “relaciones”, cuartetos octosilábicos que se ofrecen las parejas en voz alta en el medio de una ronda, primero el hombre y después la mujer. Por el modo en que son dichas deben serlo de interés para todos, generalmente de carácter jocoso y de pulla entre ellos si se trata de “relaciones pares”, que todos festejan. El empleo de “relaciones” proviene de danzas populares españolas.

La música en el pericón discurre a través de sus partes y de las figuras coreográficas correspondientes, y se detiene en el extenso momento de las “relaciones” sólo en los instantes en que las parejas hacen su contrapunto. Inmediatamente continúa la música y la circunvalación a ritmo. De modo que, musicalmente hablando, la duración es variada pudiendo ser extensa, sobre frases que deben necesariamente repetirse. Las repeticiones, en estos casos, son aleatorias. No sólo la debida repetición de cada frase, necesaria para hacer completo el desplazamiento de los danzantes, sino la infinita repetición de una de ellas en una extensa figura con variantes, cuando los bailarines son muchos. De modo que en la práctica hay una forma ampliada, que no es sólo la que figura en la sucesión de las partes, con las repeticiones obligadas, como puede verse en las ediciones para piano o para guitarra. Esto es lo que da carácter y encanto a la música popular

tradicional, máxime cuando estas repeticiones se hacen con adornos, variaciones rítmicas o cambios de altura.

Es, al presente, danza conocida en la Argentina y en el resto de la cuenca del Plata: Uruguay y Paraguay; en el sur del Brasil (zona *gaúcha*) se encuentran elementos relacionados con el pericón en sus danzas tradicionales. En Uruguay y Paraguay es danza de raigambre popular; en la Argentina es danza de estrado, de espectáculo. En aquellos países se halla en el caso que presenta entre nosotros el chamamé o la chacarera, danzas de la tierra que se bailan espontáneamente, en ciertas reuniones.

No conocemos, con certeza, la música con que debió bailarse el pericón en el siglo XVIII o aún en la primera mitad del siglo XIX. Poco nos ha llegado de la segunda mitad, entre ello un ejemplo de gran difusión que, al menos, pertenece a esta época. Su historia es bien conocida y se relaciona con el drama gauchesco *Juan Moreira*. Esta pieza, sobre la novela homónima de Eduardo Gutiérrez, primero en pantomima y luego dialogada, fue realizada por José J. Podestá. En ella tenía lugar una escena de fiesta popular, en la cual se bailaba un gato con relaciones. El propio José (Pepe) Podestá relató que estando su compañía en Montevideo, el año 1889, Elías Regules (padre) que vio la pieza, le sugirió cambiar la danza por un pericón: "...pero no lo conocíamos y él se comprometió en el acto a darnos las lecciones necesarias. Fue cosa instantánea: al otro día de mañana el señor Regules congregó en nuestro local un grupo de guitarreros orientales conocedores de la música del Pericón, y él personalmente nos dirigió, con tanta eficacia que esa misma noche, sin aviso previo, lo bailamos ante el público con delirante suceso."¹ *Juan Moreira* se representó allí cuarenta y dos veces, antes que la compañía regresara a Buenos Aires, donde se la daría, ahora para siempre, con este pericón.

Los Podestá, que eran hombres de pueblo, criados en ambas márgenes del Plata, no conocían el pericón, que en el Uruguay estaba muy escondido en el interior del territorio y en la zona litoral de la Argentina hacía cerca de cincuenta años que había desaparecido como danza popular vigente en la campaña. La conocían, sí, guitarreros orientales y un Elías Regules que formaba parte de aquel ambiente de entonces, de autores y gente cercana al espectáculo, que señala Mariano G. Bosch "muy dados a las gaucherías y cosas del campo y las criolleras"². La intervención de Regules, nativista convencido y conocedor, da legitimidad a la música que hicieron oír los Podestá posiblemente con las mismas guitarras de los orientales, tomando en consideración que el gato y las décimas que se cantaban en escena eran

¹ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 57.

² BOSCH, Mariano G. , 1969: 40.

acompañadas también por guitarra. La coreografía no ha de haber presentado ninguna dificultad para la *troup* de los Podestá, como lo prueba el hecho de que lo aprendieron a bailar, suficientemente bien para hacerlo ante el público, en sólo un día. Se explica: bailaron números habituales de danzas de múltiples parejas en relación de dependencia, con similitudes de contradanza –que sin duda esto les indicó Regules– que todos conocían, como que entonces en el salón aún se frecuentaba la cuadrilla y estaba en plena vigencia la de lanceros.

Cabe acá una digresión. En el Uruguay se dice haber noticia de que este pericón fue dado a escuchar en una transcripción para piano del músico italiano –allí radicado– Gerardo Grasso, el año 1887, esto es, dos años antes que lo conocieran y lo difundieran los Podestá en su circo. De haber sido así, nada cambia en su posible autenticidad. Regules y alguno más que lo acompañaba y también los guitarreros, podían conocer el pericón de toda la vida o sólo por haberlo escuchado de Grasso, o ambas cosas. Pero allí estaba para ellos con toda la propiedad y cierta antigüedad, como para dar carácter a una obra ubicada en la campaña de la provincia de Buenos Aires casi veinte años antes. De todos modos, esta inclusión parece ser anterior a la edición que hizo Grasso de su versión para piano, porque hubiera sido– el caso que viniera Regules con la pieza impresa.

Todavía hay algo más. En 1893 vuelven los Podestá a Montevideo. Allí dan la pieza criolla *El entenao*, de Elías Regules (¿padre?), que incluía el pericón y, según expresa José Podestá, entre los espectadores “[...] se hallaba el doctor Alberto Palomeque, quien entre otras cosas, me dijo que en Tacuarembó había visto bailar el pericón, y que, en un momento dado, los bailarines formaban guirnaldas y el pabellón de la patria con pañuelos blancos y celestes. Me aseguró que esto era de mucho efecto, aunque no recordaba con exactitud cómo eran las figuras.” Debido a su sugerencia lo “ensayó” al día siguiente y, la misma noche, lo incluyó en la danza. Y agrega: “[...] gustó mucho y desde entonces quedó incorporado al pericón la figura del ‘pabellón patrio’”³. Aparte de las “interesantes consecuencias” –según sus palabras– que tuvo esta figura, que han debido recrear según sus conocimientos de la contradanza por no recordarlo bien el informante, tenemos aquí otra persona que legitima el pericón, que vio bailar en Tacuarembó, departamento del centro norte del Uruguay, bien adentro del país y cercano a la frontera del Brasil.

Este pericón de *Juan Moreira* se haría famoso. Después de su inicio en Montevideo lo sería también en Buenos Aires y luego en gran parte del país por acción del mismo espectáculo de los hermanos Podestá. Tan sería así que bien pronto fuese casi obligado, en toda obra teatral de ambiente

³ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 88.

campero, incluir un pericón, con o sin relaciones, a veces con el agregado de un gato, también con o sin relaciones.

El pericón de *Juan Moreira* lo conocemos por la versión para piano hecha por Gerardo Grasso. Tenemos en nuestro archivo ejemplar de la tirada original, por la Litografía de la Escuela Nacional de Artes y Oficios, en Montevideo, en sexta edición, lo que revela su difusión entonces, máxime que enseguida salió otra de la misma imprenta con la música nuevamente grabada pero sin ninguna diferencia y nueva carátula. Estos ejemplares –ya señalado “Baile Nacional del Uruguay”– llegaron a Buenos Aires, mas enseguida, en 1891, la casa Hartmann lo editó aquí y otras casas editaron versiones para guitarra, también en 1891, una de Manuel Pérez Romero y otra de Gaspar Sagreras⁴. De todas formas tuvo gran difusión por todos los medios –cornetas de los cocheros de los tranvías, organitos, bandas callejeras.

¿Cómo sabemos que esta versión de Grasso es la del *Juan Moreira*? Tan simple como que tradicionalmente y desde entonces, se cantó su frase inicial con aquel: “Juancito de Juan Moreira / alcanzáme la escupideira...”, versos escatológicos con diferentes versiones y las rimas deformadas a la portuguesa para disimular palabras indiscretas, totalmente consustanciado con este drama gauchesco, donde Juan Moreira era popularmente conocido como “Juancito”.

Este pericón, en compás de 3/8, tonalidad de La bemol mayor, escritura para piano, indicado tiempo *Allegro moderato*, no está formado por varios números cerrados, como correspondería a una contradanza, si lo fuera, sino que posee una estructura unitaria dividida en partes, con un discurso sin solución de continuidad con alguna repetición de frase perteneciente a una parte anterior –algo inexistente en una contradanza–, y que se repite *da capo* para que los bailarines finalicen en la posición en que iniciaron. Sus frases son de ocho compases, con sub frases de cuatro compases. Esto es general para danzas con coreografías variadas, que realizan figuras o movimientos, en cuatro, ocho o dieciséis compases.

Si bien este pericón de *Juan Moreira* por Gerardo Graso, se editó escrito en un sistema de dos pentagramas como es el obligado para el piano, presenta una textura musical que es de guitarra. No es más que una mera traslación al teclado del piano de música para ese instrumento. Pero si lo escuchamos con atención podemos percibir, en alguna de sus partes, una textura apropiada y hasta propia del arpa. Esto estaría manifestando un origen bastante antiguo, al menos en esas frases musicales, porque el arpa, en la música popular de las costas rioplatense, hacía tiempo había desaparecido. Bien podemos considerar que, como todo espécimen de

⁴ GESUALDO, Vicente, 1960: 1031.

música de tradición oral, pudo sufrir un ensamblado de diferentes orígenes. Así una parte y aún una frase, pudo venir de una danza determinada y aquella que la complementa provenir de una fórmula de acompañamiento de otra, con un definido punteo, que por satisfactoria quedaría ligado para siempre. También, de tipos de acompañamiento que, aunque no proviniendo de una frase tomada del arpa, sugieren una escritura de este instrumento por valerse de fórmulas que le son apropiadas.

Las frases cuadradas que posee –en un antecedente y similar consecuente–, en estructura obligada para la danza, presentan un bajo bien marcado en todos sus tiempos, destacado el primero. La forma de este pericón es la siguiente: $A(a - b - c) - Puente - B(a - b) - A'(b) - C(a - b) * - A'(a - Puente-) - Trio(a - b) - Repetición da capo hasta * - Coda$. Se trata de una forma común en las danzas de salón del siglo XIX –por ejemplo la mazurca–, que incluye un *trio*, como tantas de ellas. Señalamos la existencia de un *trio*, según nuestra opinión, porque presenta todas sus características e, inclusive, el de ser independiente de la forma en que se halla, al no ser incluido en la repetición desde el comienzo “*al signo*” (*).

De acuerdo a la estructura que presenta, estamos en condiciones de señalar que el pericón de la obra *Juan Moreira* no es una contradanza, como se lo tiene considerado. Cualquiera que en cualquier parte del mundo vea esta pieza musical –ignorando lo que se ha escrito de ella– en compás ternario y con esta forma que indicamos, no puede de ningún modo pensar que se trate de una contradanza. ¿Qué ha pasado, entonces? Debemos ir despacio.

Podría suponerse que se trató, antiguamente, de una música de contradanza bailada como tal y que cambió, adoptando la forma musical de las danzas de pareja independiente de salón, esto es: forma ternaria da capo, con o sin *trio* y *coda*. Es mucha la diferencia entre ambas, sobre todo porque la contradanza, en tiempos binarios, poseía variados números y cerrados. La otra posibilidad es que se haya tratado siempre de una danza en métrica ternaria, con la forma que hemos visto tan apta para danzar y tan común, y que lo haya sido con figuras de contradanza o similares, que no sería esto último caso único, tampoco.

Veamos que nos dice Ventura R. Lynch en su tomo *Costumbres del indio y del gaucho*, en su obra *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital* –esto es: 1880, que es cuando escribe–, en el capítulo que analiza las décadas del cincuenta, sesenta y setenta, con datos que ha conocido directamente y ejemplos musicales “que copiamos fielmente del original”. Del pericón señala que “es otro de los lindos bailes del gaucho”⁵, dándole vigencia para ese período y no indicando que se

⁵ LYNCH, Ventura R., 1883: 24.

trate de una contradanza. Indudablemente que ha llegado a conocerlo pero todo parece indicar que para 1880 era ya un recuerdo.

De su coreografía, Lynch señala: “Denominan a la primera figura *demanda* o *espejo* y que casi es lo mismo que la que nosotros hacemos en la primera de la cuadrilla, la segunda llamada *postrera* es igual al baile de dos haciendo lo que ellos designan con el nombre de *alegre* ⁶. Acá tenemos entonces dos figuras: una semejante a una de cuadrilla –tipo de contradanza de salón– y otra a la de los bailes de dos. Prosigue: “Esta figura concluye con el canto y valsan hasta sus respectivos puestos”, esto es: sigue baile de dos y concluye el canto. Continúa: “La siguiente es la *cadena*, consiste en ir valsando comenzando por la derecha y corriendo pareja por pareja hasta encontrar la propia.” Y prosigue: “Por fin la última es el *Cielo*. Cada individuo coloca su compañera frente a él. Esta vez hacen *el alegre* con *castañetas* y valsan hasta quedar colocados en la primera posición.” La figura del “cielo” es exactamente, según lo indicado por cronistas, la de la danza conocida por “cielo” o “cielito”. De manera que según Ventura Lynch, tenemos cuatro figuras: una semejante a una de cuadrilla; otra como los bailes de dos; otra (la “cadena”) asimilable a danzas varias de conjunto, inclusive contradanza; y una de “cielito”, que no sólo conformaba el cielito danza, sino que formaba parte del minué montonero o federal, en idéntica forma. Por lo tanto, de contradanza en la coreografía sólo tenemos la primera figura, aunque similar. Bien poco para caracterizarlo como tal, aún en este aspecto.

Queda también señalado que en el pericón, como en todas las demás danzas de pareja, inclusive el cielito, había canto. Sabemos que éste estaba a cargo del guitarrista, también encargado de señalar los cambios en las figuras. Lynch, que no señala la existencia de relaciones, da ejemplos de letras para cantar que tienen “el metro de la seguidilla”, versificación española de uso en la música popular. Señalemos que la seguidilla, con sus tan particulares versos de siete y cinco sílabas, da carácter especial a la música, al menos por los acentos que, en los versos de cinco, presenta en las sílabas pares y se reflejan en aquella.

Lynch ofrece dos ejemplos de pericón y esto es de gran valor. Ambos ejemplos están escritos en compás de 3/4. En el primero⁷ posee dos frases de ocho compases, con repetición. La primera es un diseño de acompañamiento, la segunda es frase melódica. Curiosamente encontramos ya acá algo que se presenta como característico del pericón y que más adelante tomarán otras danzas de imitación criolla –como el vals “criollo”–, que es el alternar una frase que hemos llamado “de acompañamiento”, con frases melódicas. Podemos pensar que lo consignado haya sido toda la

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

música de este pericón o sólo un fragmento. El segundo ejemplo⁸, “*Tempo di Wals*”, tiene la siguiente forma: $A(a - b) - B(a - b) - A'(a) - C(a) - B'(b)$ *Repetición da capo*. Como puede observarse, posee –con las habituales variantes que presentan los diferentes ejemplos de danzas del mismo género– la misma forma que el pericón de *Juan Moreira*. Esto nos indica no sólo la autenticidad de aquél, sino que ésta era la forma que tenía el pericón y se reconocía como tal. Y esta forma del pericón reconocido como tal, hasta lo que sabemos de los ejemplos que tenemos, no es de contradanza.

En el análisis que hemos hecho de cuadrillas hallamos que el primer número de ellas y a veces también el tercero, presentan la forma $A - B - A - C - A$, con variantes, que es la del caso del pericón de *Juan Moreira*. De manera que pudiera decirse que el pericón sería un primer número de cuadrilla, sin *trío*, que sería señalar que el pericón apareció después que lo hizo la cuadrilla, esto ya entrado el siglo XIX, en que habría sucedido entonces este cambio y que, además, cambió la métrica de la danza –de binaria a ternaria– que es algo imposible como es disparatada esa suposición. Es más lógico suponer que se trata de una danza con la forma musical común de muchas, inclusive números de cuadrilla, que presenta las coreografías generales de las danzas de varias parejas (cuatro u ocho) que no están muy lejos de las que poseían la contradanza y sus descendientes la cuadrilla y los lanceros, danzas por cierto famosas en el siglo XIX y de conocimiento general.

Ahora bien, el pericón de *Juan Moreira*, que es sólo instrumental, nos llegó con una coreografía de contradanza que parece no poseía la del gaucho, según Ventura Lynch. Ya vimos la historia: un día tuvo en el escenario coreografía de cuadrilla o contradanza, y más tarde allí otra figura del mismo tipo, de quien la sugirió aunque no la recordaba bien. Veamos las que indica el propio José Podestá, que preparó quintillas de cuatro versos como voces de mando, las que reproduce en su libro de memorias. Resumimos: 1- Formar espejo; 2- balanceo y romper girando; 3- media cadena de mujeres; 4- puente de hombres; 5- pasan las mujeres; 6- balanceo 7- cadena y rueda grande; 8- armas al hombro; 9- avance de hombres; 10- avance y media vuelta; 11- otra media vuelta, a la compañera; 12- gran rueda para las relaciones “quien sepa y pueda”; 13- ronda, mujeres al centro; 14- coronar; 15- romper contramarchando y preparar pabellón; 16- formar pabellón; 17- contramarcha a la izquierda y reverencia⁹. Hay notables diferencias con las figuras que señala Lynch.

⁸ LYNCH, Ventura R., 1883: 25.

⁹ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 96-97.

Otra personalidad que se ocupó de las danzas criollas, con similares saberes y en forma contemporánea de Lynch, fue el músico Arturo Berutti. Originario de San Juan, residente en Mendoza y Buenos Aires, tenía conocimiento directo de muchas especies coreográficas de las que se ocupa. Las describe en una serie de artículos publicados en la revista que sostenían los jóvenes músicos argentinos del primer nacionalismo musical, *El Mefistófeles*, a mediados de 1882. Su aparición es anterior a la del trabajo de Lynch. No nombra al pericón. Se revela que no lo había visto ni oído.¹⁰

Hay un dato importante que manifiesta Berutti en uno de los artículos que da a publicidad, con el título general de *Aires nacionales*. Se refiere a la *Mariquita muchacha*, danza de múltiples parejas, y de su coreografía señala: “cada caballero con su correspondiente compañera a la derecha, enseguida se saludan y dan principio a la primera figura que es hacer una cadena como la de la primera parte de Las Cuadrillas de nuestros salones.” Esto es exactamente lo que dice Lynch de la primera figura del pericón y que señalamos como única de cuadrilla que poseía. Por lo que se manifiesta, ni siquiera le era privativa. Con relación a la media caña señala de una de sus figuras: “...todos los bailarines dan una vuelta redonda como la de los Lanceros, pero sin hacer cadena, hasta llegar a colocarse en el lugar donde principiaron”¹¹, que es lo que Lynch señaló para la tercera figura del pericón, que acá puede quedar justificado por lo que de contradanza puede tener la media caña. Pero, de todas maneras, se trata de figuras generales.

En relación con esto que estamos viendo, nos hallamos en posición de colegir que aquello que de contradanza que hoy posee el pericón, viene de una coreografía de estrado, de espectáculo, tal cual se hizo un día y se sigue haciendo hasta el presente con esta y otras danzas, que por algo existen los maestros del rubro.

Este pericón llegó a los Podestá sin el canto, de modo que lo que conocemos es la parte instrumental, que tiene claras frases de acompañamiento y otras con un giro melódico. No tuvo la parte de canto porque no se le aportó en la ocasión. Los guitarreros no la dieron fuese porque ya para entonces no se la recordaba o no fueron capaces de ofrecerlo.

El pericón original se hacía en guitarra. Para lograr mayor caudal sonoro se empleaba más de una. Podestá señala a “un grupo de guitarreros” que trae Regules. Serían más de dos. Lynch, en sus transcripciones que son para guitarra, indica para una de ellas: “La segunda guitarra acompaña en el tono.” Lo más común serían tres, incluyendo el guitarrero cantor y dador de órdenes. Más adelante se emplearía, en la campaña, el acordeón. Si hemos

¹⁰ BERUTTI, Arturo, 1986: 341-360.

¹¹ Op. cit. : 346.

señalado una sonoridad de arpa en algunas frases, debe entenderse que esos acompañamientos habrían de provenir de algunos tomados de este instrumento, todavía muy empleado en el centro del país y otrora en su litoral, acompañando otras especies tradicionales.

La primera frase musical es la conocidísima con la que se cantó popularmente –porque no es más que un acompañamiento– el “Juancito de Juan Moreira...” y que caracteriza este pericón:



Ejemplo n° 1: Juancito... (frase completa)

Su consecuente, otra frase similar, es una figuración para instrumento de cuerda punteada, de acompañamiento de la danza, con simple arpeggio de bajo estructurado en dos compases necesarios para completar los dos pasos básicos de la danza. Toda la obra está configurada de esta manera, con frases que son de acompañamiento y alguna que presenta melodía acompañada, como hemos señalado.

De la frase inicial, como algunas de las que continúan, puede señalarse que es semejante a las frases habituales de las viejas contradanzas (bien marcado todos los tiempos, destacado el primero, melodía acompañada de muy claras cadencias, etc.) pero también lo es de todas las danzas de salón de los siglos XXVIII y XIX y en especial, en relación con el pericón, del vals, la *redowa* y la mazurca.

Asunto aparte merece, en este pericón, la consideración del *trío*. Ya señalamos en cuánto se diferencia dentro de él, faltando agregar que también presenta un cambio de tonalidad: de *La bemol mayor*, que es el de toda la obra –salvo una inflexión en *menor* (una frase de acompañamiento en parte *B*)–, pasando a *Re bemol mayor*. Además, en el *trío* se encuentra la única frase lírica de toda la danza. A esa le hallamos reminiscencia de

tonada cuyana –de las que son en tiempo ternario–, por su giro melódico, las síncopas de tiempo y aún por el acompañamiento que discurre por terceras paralelas, que no se escucha en otro momento. Pero hay algo más, aparte de estas reminiscencias, que nos parece encontrar: las frases de este *trio* son de mazurca. Dicho claramente: en el *trio* tenemos mazurca. Pero también observamos que, por ejemplo, en el cierre de la frase *c* de la primera parte (*A*), cabe perfectamente un cierre cadencial de mazurca. Para el caso del *trio* viene a significar que al menos esta sección no puede ser anterior a mediados de la década del cuarenta, en que fue conocida esta danza en Buenos Aires.

Esta relación entre la mazurca y el pericón ha de prolongarse en el tiempo, como si este primer ejemplo no fuera una interpolación extemporánea, de modo que presenta aspectos de interés que deben ser considerados. En el ejemplo segundo que da Lynch, “que se toca tanto en esta Provincia como en el interior y en la Banda Oriental” y se lo brinda un uruguayo, encontremos cierres cadenciales similares a los de mazurca. No podemos establecer algo más que eso en relación, pero está indicando una similitud que luego sería aprovechada, en forma no premeditada. Veremos más adelante la relación que se establece entre el pericón y la “ranchera”, y también con la *rancheira*, que es también un tipo de mazurca.



Ejemplo n° 2: segunda frase del *trio*

Veamos algo también interesante. Una cuarteta que circulaba entonada por calles de Buenos Aires por la década del ochenta, decía: “Mañana por la mañana / me voy a las Cinco Esquinas, / a tomar un mate amargo / de la mano de mi china”. Esta copla de raigambre hispana, hacía referencia a las cinco esquinas que aún se forman en las calles Juncal y Libertad, siendo éste un lugar peculiar de la ciudad. De esta cuarteta obtuvimos la melodía con que se cantaba, según los recuerdos de quien la escuchara de su abuela, nacida aquí hacia 1878¹². Contrariamente a lo que habría de suponerse, no

¹² Informante: Alberto Sorcio.

lleva melodía de milonga sino de pericón. Pareciera que haya sido de este modo originariamente, dada la fecha de nacimiento de quien la recordaba desde su infancia y que no haya existido la posible influencia del pericón que difundieron en Buenos Aires los hermanos Podestá, que ha sido después de 1890. Los dos primeros versos se cantaban en ella con melodía semejante a la primera semifrase del pericón de *Juan Moreira*. Aunque hubiera perdido su originaria melodía de milonga a favor de la famosa del pericón, está señalando una adaptación extraordinaria, porque pasaríamos de una melodía de tiempo binario aplicada a una cuarteta octosilábica, a una de tiempo ternario. Por esta dificultosa adaptación y la universal difusión de esta frase o su inicial semifrase, es que creemos hallarnos ante un uso de esta melodía anterior a la difusión de la pieza *Juan Moreira*. Esto viene a significar que, dada la universal dispersión que parece mostrar, habría de ser, al menos en esta frase o en su primera semifrase, una cita común que vino a incluirse en ambos ejemplos.

Este pericón siguió siendo popular en Buenos Aires por la difusión de la pieza teatral, aún en la campaña, y por nuevas ediciones de su música, pero se difundió otro, compuesto para ser representado en otra obra criolla –de los varios que debe haber habido, para no repetir en una nueva pieza el de *Juan Moreira*. Así aparece uno en competencia, a favor de la gran difusión que aquel tenía.

Pericón Por María

En el año 1900, Antonio D. Podestá estrenó su “boceto lírico” *Por María*. En él, dado su carácter de pieza campera, se bailaba un pericón, según ya se estilaba entonces como medio de lograr éxito de taquilla. Al pericón seguía un gato, en la escena del baile. La obra no se representó mucho. El estreno fue en noviembre, al cierre del año teatral y se daría siete veces en las temporadas de 1901 y 1902 y algunas más en el interior del país¹³. Pero el pericón de esta obra tuvo mayor fortuna que otros que pudieron hacerse con el mismo fin. En mayo de 1902 la revista *Caras y Caretas* reprodujo una página musical bajo título *El Pericón*, sin indicación de autor¹⁴. No se trata de una reproducción de hoja impresa sino manuscrita, pero no de copista, como hubiera sido lo normal para el caso, sino de aquello que podríamos considerar un limpio original, con todas las abreviaturas de uso en aquellos años (por ejemplo, el signo de repetición de compás), en escritura a mano alzada y al correr de la pluma. Señalemos que

¹³ PODESTÁ, José J. 1930-2003: 104.

¹⁴ *Caras y Caretas*, n° 178, 10 de mayo de 1902.

pocos números más adelante, la misma revista publicó un gato escrito de la misma forma y por la misma mano que el anterior. Del gato se señala que su autor es Antonio D. Podestá. Ambas páginas fueron acompañadas por fotografías de bailarines vestidos a la vieja usanza gauchesca. En el segundo caso se señala que son de la compañía de los hermanos Podestá y una fotografía que ilustra el gato pertenece al grupo que bailaba el pericón.

Leyendo la dificultosa grafía de la danza primeramente publicada, venimos a ver que se trata del pericón de la obra *Por María*. Aquí se lo presenta como el pericón genérico aunque no es el del drama *Juan Moreira*, el primero y conocido por todos. Dada la importancia del medio donde apareció, nos animamos a decir que allí tuvo su espaldarazo y ahora tenemos un nuevo pericón que ha de perdurar,ailable como el anterior. Al respecto, por medio de las fotografías se señalan figuras. Son ellas según el orden en que aparecen: “Espejo”, “Molinete”, “Coronar”, “Armas al hombro”, “Formar pabellón”, “Corona entrelazada”, “Final”. En la publicación posterior del gato, aparece una fotografía que pertenece a la serie anterior de los bailarines del pericón. Lleva la leyenda: “Castañetas”.

Este pericón de Antonio D. Podestá aparecido en *Caras y Caretas* tiene su interés musical, porque carece de una parte que se halla en el que luego fuera editado con la firma de Gaetano Grossi como arreglador para la escritura pianística y que es el que ha quedado hasta el presente; tampoco tiene el gato que en esa edición se presenta al final y que no aparece en la revista por no corresponder. No significa esto que en la obra no se lo hiciera, porque se señala que en ella había pericón seguido de gato y así parece ser según la copia, donde al final falta un compás que, sin duda, llevando un acorde final era también el inicial (en anacrusa) de la danza que seguía. El agregado en la escena de esta otra danza, que no es de conjunto y es de lucimiento de una pareja, ha sido sin duda para ofrecer un final más vivo al cuadro, con fines de lograr mayor aplauso. Cabe señalar que el gato que se reproduce en número posterior de la revista, de autoría de Antonio Podestá, no es el que luego aparece asociado con el *Pericón por María*.

Desde el punto de vista musical, el *Pericón por María*, en su versión definitiva, no posee ninguna relación melódica con el de *Juan Moreira*. Escrito en 3/4, tonalidad de *Fa mayor*, posee la forma: *Introducción – A – B – A' – C – B' – Coda*, que es exactamente la misma que presenta el pericón que da Ventura Lynch, del que no creemos haya pretendido tomar ejemplo de la forma¹⁵.

¹⁵ No consideramos las dos frases y *coda* de gato, que aparece a continuación en esa versión. Nota: Puede consultarse cualquiera de las ediciones de la música que existen, que son todas idénticas, reproducidas por diferentes medios.

De la versión definitiva poseemos una edición, sin indicación de editor, que consideramos la primera. Allí se lee: “*Por María. Boceto Lírico Nacional de Antonio Podestá. Pericón y Gato*. Arreglado para piano por G. Grossi.” De esta misma poseemos una onceava edición con la misma carátula, que trae las indicaciones de las figuras y las voces de mando, que ahora se hacían necesarias porque había quienes deseaban bailarlo. A las ediciones de este pericón nos parece que hace referencia este comentario periodístico de 1906, que hemos publicado en una ocasión: “...un Pericón cuya venta ha sido de 20.000 ejemplares, más o menos, al precio de 50 centavos, produjo a su autor la simpática suma de *diez mil pesos!*”¹⁶.

Otros pericones

En julio de 1891, según información de Vicente Gesualdo, salió impreso, por la casa Hartmann, la obra titulada *El Pericón*, “Capricho” para piano por Francisco Hargreaves. En la carátula de la edición se lee: “Pericón. Baile Nacional del Litoral Argentino y Uruguayo. Transcripto por...” Vemos que todavía no es “pericón nacional”, sólo “baile nacional”, pero se indica su ubicación territorial. Por otro lado –cuestión de venta– se señala que se trata de una transcripción cuando, en realidad, es una fantasía o capricho pianístico sobre temas de aquella danza. Está realizado sobre semifrases del pericón de *Juan Moreira*. El autor ha evitado iniciar –luego de una introducción “Imitando la guitarra”– con la frase ya tan popularizada del “Juancito de Juan Moreira...”, que le hubiera quitado seriedad a su obra. Alterna frases y semifrases puramente de acompañamiento con otras de carácter melódico, similares al del drama gauchesco.

De los primeros años del siglo es la edición de *Escucha chinita mis lamentos*, “Pot-pourri de Aires Criollos Populares” de Enrique Astengo, que incluye una larga cita del pericón de *Juan Moreira*, el único pericón que parece entonces conocerse. Reproduce de éste, en compás de 3/4 y tonalidad de *Sol mayor*, las tres frases que conforman la parte *A* y una de *B*. No había consideraciones a Gerardo Grasso ni a José Podestá, presentándolo como “aire criollo popular”. Se halla en la necesaria adopción de lo popular rioplatense, proveniente de una banda del Plata que pasa a la otra.

De 1910 es otra fantasía que hemos encontrado, que refiere a esta danza. Se trata del *Pericón argentino*, obra para piano del músico italiano Elmérico A. Fracassi, pianista, compositor y profesor, radicado en el medio

¹⁶ Revista *Música*, n° 5, 1 de marzo de 1906.

bonaerense. En la edición se señala “Obra original de...”, advertencia de que no se trata de un arreglo, y “Compuesto en el año 1910”, que parece indicar una obra musical más, de las tantas que se hicieron, con motivo del centenario patrio de ese año. La obra es similar a la de Hargreaves pero no toma frases del pericón de *Juan Moreira*. Ciertamente han pasado veinte años. Las frases melódicas tienen reminiscencias camperas que, en cuanto a pericón, parecen ser originales. Se presentan éstas alternando, como parece corresponder, con frases de acompañamiento, que predominan, dentro de un pianismo de lucimiento. Esta obra, como la anterior de Hargreaves, no aporta elementos a la danza pericón pero señala su difusión.

En 1910, con motivo de los festejos del Centenario, el pericón es considerado danza de moda por los extranjeros que visitaron Buenos Aires en esa ocasión, los que señalan el auge que adquirieron las canciones y los bailes nacionales, en particular el pericón, sin duda por las audiciones que de este último se hicieron en recepciones oficiales. Al respecto, un álbum con música local para piano que editó, como homenaje al Centenario, la tienda “A la Ciudad de Londres”, incluía el de Grasso.

Para estos festejos del Centenario llegó al país, en representación del rey de España, la que se haría tan popular infanta Isabel de Borbón. Entre las fiestas y homenajes que se le hicieron, hubo una velada literario-musical en el Teatro Avenida. En el programa figuró un pericón bailado por las principales actrices de las compañías españolas que actuaban en la ciudad, vestidas con trajes tradicionales de cada una de las provincias españolas, haciendo parejas con bailarines locales. Puede haber sido acompañado por orquesta porque, entre otros números del programa, se puso en escena una zarzuela.

El día 20 de mayo se le ofreció a la Infanta una excursión a la estancia de Leonardo Pereyra, en la línea férrea a La Plata. Después del almuerzo, luego de un paseo por los considerados mejores jardines de propiedad privada del país, se presentaron los bailarines de la compañía de Pablo Podestá, dirigidos por él mismo, para danzar un pericón. El acompañamiento instrumental estuvo a cargo de una orquesta que había amenizado el almuerzo. Suponemos que debe haberse tratado de la música del pericón *Por María*. Lo curioso es que la Infanta pidió una película cinematográfica de la danza, que pensamos habrá visto filmar allí, y solicitó una copia de la música “para agregarlo a su archivo personal”. Luego se bailó un gato y hubo canciones criollas acompañadas de guitarra¹⁷.

También el pericón contó por entonces con un nuevo elemento de difusión. Hacia 1910 se grabó en disco fonográfico un *Pericón y gato*, que hace suponer sean los que se bailaban en la pieza *Por María*¹⁸.

¹⁷ *La Prensa*, 21 de mayo de 1910.

¹⁸ *Caras y Caretas*, n° 701, 9 de marzo de 1912.

En 1913, en un catálogo de discos *Atlanta* figura grabado un *Pericón Mar del Plata*, por Pedro José Palau, músico español radicado en Buenos Aires, autor de música ligera y también de obras criollas, composición ésa que no hemos encontrado.

A fines de la década del veinte o hacia 1930, aparece un pericón con el título *El último gaucho*, con letra de J. M. Velich y música de Antonio Bonavena. Posee forma *A – B – A'* (que se repite) – *Coda*, con frase en *menor* en la segunda que integra la parte *B*. Se trata de un pericón que sigue los lineamientos de lo que se supone, ya pasado treinta años de conocido, debe constituir esta danza.

Alrededor de 1930, la casa editora de Natalio Héctor Pirovano edita el pericón *Por María* “en lujosa edición de papel superior”, según anuncio que también señala: “Este nuevo ejemplar contiene todas las voces de mando del Bastonero, las rilaciones [sic] y el canto para el Gato Final, como también una serie interesante de indicaciones para el baile.”¹⁹.

Tiene difusión por entonces, en edición económica, la que realizara la casa Julio Korn, que trae también las voces de mando, que sólo en líneas generales siguen a las originales de Podestá. Por lo que hemos visto tampoco éstas quedaron estructuradas en forma definitiva, no obstante la difusión que en este caso tuvieron, pareciendo ser que cada director de danza ha buscado aquello que estimó más conveniente para lucimiento de su conjunto. Es general que la danza se inicie con una entrada de las parejas y se termine con la figura del pabellón de la patria, también con variantes que parecen ser bastante posteriores, como formar con los pañuelos la escarapela nacional.

Ubicado cronológicamente más tarde, es otro pericón original, también de una obra de escena, titulado *Paja brava*, perteneciente a la comedia *Sentimiento Gaucho*, con letra de Ivo Pelay y música de Francisco Canaro. La obra fue dada en 1942, estimamos que como estreno. El pericón fue editado en versión para piano con letra indicada, con dedicatoria “Al público uruguayo” y su música trae a la memoria el de *Juan Moreira*. Se observa también acá que todavía estaba vigente el terminar el cuadro con un breve gato. Sería el momento de señalar que esto del agregado de esta danza en el estrado, que luego se refleja en ediciones y grabaciones, hizo creer a alguno que el pericón tradicional finalizaba con un “aire de gato” [sic].

¹⁹ *Catálogo de música para piano*. Buenos Aires: Casa Bottacchi, s/f, p. 15.

Pericón y ranchera

A mediados de la década del veinte, hizo su aparición la ranchera en Buenos Aires²⁰. Este tipo de mazurca se bailaba generalmente por parejas independientes. En nuestro trabajo publicado a que hacemos referencia, señalamos varios tipos de rancheras, entre las que son más urbanas y las más camperas. Dentro de estas últimas hay algunas que podríamos denominar “apericonadas”, según se nos ocurre ahora. Estas últimas poseen no sólo carácter criollo, sino la estructura y aún frases de pericón. En ese trabajo hemos señalado algunos títulos con estas características, como *La mentirosa*, música de Lito Bayardo, *Cadenita de amor*, música de C. Marcucci, *Maíz frito*, música de Cabral, y otras.

Presenta interés ver algunas relaciones entre rancheras y el pericón. Hay varias de ellas que tienen frases de pericón, sin duda para darle el carácter criollo que se pretendía en esta nueva especie. Si bien en alguna hay citas de las de *Juan Moreira*, en otras hay claras frases de pericón que no pertenecen a los conocidos. Este es el caso de *Maíz frito*, que posee la forma $A(a - b) - B(a) - A'(b - a - b) - B(a) - A'(b - a - b) - B(a) - A'(b)$, con todas frases que se repiten. Las frases *b*, así de *A* como de *B*, son de pericón. Como puede observarse, esta ranchera está formada por sólo tres frases y la que tiene mayor presencia, más que las otras dos juntas, es la que remite al pericón. De modo que aquí la filiación es clarísima.

Las rancheras *Torta frita* y *La cosquillosa*, la primera con letra de V. Candeloro y la segunda de Brancatti, ambas con música de Carlos Bravo – el autor de *Mate amargo*, que fue la primera “ranchera” – son simples y con frases de pericón que le prestan sabor criollo; *La potranca*, música de Grassi, es otra ranchera que tiene una primera frase de pericón que le da carácter; *Seguile la pista*, música de Francisco Lauro, tiene en sus frases mucho de pericón. Con *Me enamoré una vez*, ranchera con letra de Lito Bayardo y música de Francisco Canaro, tenemos un acabado pericón con música original. Su forma es: $A(a - b - b') - Puente - B(a - b - b') - A(a - b - b') - Puente - B'(a' - b - b')$ El *a* de *A*, tiene carácter de introducción y, cuando se repite, de intermedio. El canto se encuentra en la parte *B*. Todas sus frases son de pericón, salvedad hecha del *puente*.

Cadenita de amor, subtitulada “*Ranchera de mi corazón*”, letra de Nicolás Trimani y música de Carlos Marcucci, está indicada: “Gran Ranchera con Motivos de Pericón”. Tiene su segunda frase (*b* de *A*) tomada de la primera semifrase del pericón de *Juan Moreira* (el famoso “Juancito...”) con cierre diferente, propio de mazurca. Esta frase tan

²⁰ Ver nuestro trabajo “La mazurca y la ‘ranchera’ en Buenos Aires, ciudad y campaña”. En *Revista del IIMCV* n° 28, 2014. p. 277 y ss.

reconocida como de pericón, aunque frase de acompañamiento, viene a ser bailada como mazurca-ranchera e integrada a una danza de este tipo. Pero no sólo hay esta cita. Toda la ranchera presenta música de pericón. Quien la escuche puede pensar que se trate de esta danza, y hasta sin notar que posee frases de mazurca. Esto ha sido el interés de los autores, porque la letra describe un baile de pericón: “Que formen las compañeras / enfrente de sus gauchitos / y arranque la bastonera...” Su forma es: $A(a - b - a) - B(a) - A'(b) - A(a - b)$. Como hemos visto, la finalización en una frase que no sea a de A , es general tanto para el pericón como para estas rancheras. Los autores, conocedores de los géneros populares, vieron la posibilidad de fundir las dos especies. El público lo aceptó como que, aparte de la versión para guitarra, poseemos la 13a. edición de la versión para piano. Pero tenemos en esta composición algo más, por cierto curioso. La semifrase que indicamos remite al pericón de *Juan Moreira*, es igual a aquella que señalamos se entonaba en la cuarteta “Mañana por la mañana...” Nuevamente cruce. Evidentemente que esta ranchera, compuesta a fines de los años veinte, ha tomado aquella melodía de la cuarteta, que era de pericón y relacionada con el del drama gauchesco. Aunque sea sólo por esta cita, le da entidad a aquella melodía recordada.

Un paréntesis. En una reunión de gente entendida, entonamos esta cuarteta que se suponía, por su letra, debía haber sido por milonga. Antes de decir que era con melodía de pericón, una estudiosa conocedora de nuestra música, dijo: “¡Esto es ranchera...!” sin medir, por el acto reflejo, la distancia de los años, pero muy revelador por cierto, para nuestro caso.

Con la ranchera *La mentirosa*, letra de Lito Bayardo y música de José Luis Padula, se produce el paso que ya no puede sorprendernos. Del pericón de *Juan Moreira* toma la primera frase de la parte B , que ubica, similar al ejemplo anterior, como segunda frase de A . Nuevamente una frase reconocida como de pericón –aunque también de acompañamiento– viene a integrarse a una mazurca-ranchera. Pero no queda en esto el resultado de una hermosa ranchera, en la que su autor parece haberle querido dar un aire criollo con la consabida frase, porque todo lo demás, original, es también pericón. Posee la forma: $A(a - b - a) - B(a - a') - A'(a - b) - B(a - a') - A'(a')$, una de las tantas formas de ranchera, que permite en este caso también serlo de pericón. La frases b de A , son las tomadas del pericón de *Juan Moreira*, haciendo semifrases en mayor-menor; las frases a y a' , de B , son de pericón sin esta filiación. De modo que se oye todo a lo largo de la composición claras frases de pericón. En el A' , tiene lugar el canto. Pero hay más. Hemos visto que, con el tiempo, esta ranchera pasó a ser bailada como pericón, porque hubo quien vio que se prestaba perfectamente para ello. Así últimamente se la registra, en grabaciones, como *Pericón “La mentirosa”*, perdiendo su condición de “ranchera”. Tenemos, entonces, un pericón más en el escaso repertorio de esta danza,

que viene a ser tan de autor y original como el de *Por María*. Con esto, podría suponerse que éste fue el camino que siguió el de *Juan Moreira* en su origen: de mazurca a pericón.

Hemos visto, además, en una grabación realizada en fiesta popular en Las Heras (Mendoza), bailar una ranchera con letra que inicia: “Banderita de la Patria, blanca y celeste...”, que no hemos podido ubicar, y hacerlo como pericón con todas sus figuras. Es otro ejemplo de la correlación que existe entre mazurca y pericón.

Es el momento de definir aquello que entendemos por “frase de pericón”, distinguida, dentro de la ranchera, de la que no lo es o no lo es tanto. En primer lugar hay que recordar que el tiempo del pericón es moderado y que en la ranchera es más vivo y, a veces, acelerado en grabaciones. De modo que hay que apreciar estas frases, en la ranchera, en el tiempo del pericón. Como hemos señalado, es frase de ocho compases formada por dos semifrases, constituidas, a su vez, por dos incisos, que son la base de su estructura. Presenta acompañamiento muy marcado en todos los tiempos, destacando el primero. El movimiento es isócrono: no corresponde un *rallentando* en ninguna de sus frases, algo que posee en común con otras danzas. Mas tiene una particularidad en los acentos. En principio, como sucede en la mazurca, se marcan bien todos los tiempos. Pero la acentuación no es igual y pareja. En unos hay apoyos en el tercer tiempo y, en otros, un claro acento en el segundo –lo que es también común en la mazurca– y muchas veces esto aparece señalado en las ediciones. También se percibe y se hace necesario, un acento cada dos compases (por incisos) y, en este caso, hay un acento natural que falta (vendría a convertirse un $3/4$ en $6/8$, métrica ésta común de muchas danzas, incluyendo las criollas). La acentuación es también según la figuración: si la marcha melódica va hacia una nota aguda, allí habrá un apoyo, sea en el segundo o tercer tiempo. De manera que hay variedad de acentuación, aun en la misma frase. Pero ésta se ha de mantener, al menos, por cada dos incisos.

En el pericón tiene importancia el acompañamiento, considerando que se trata de música instrumental para marcar los pazos de danza. De modo que, como hemos señalado –y aun para la ranchera–, habrá frases con estas características, que no son para acompañar el canto, cuando lo haya, sino el desplazamiento de los danzantes. El canto ha de seguir la línea del acompañamiento.

Frases de pericón genuinas o, al menos, que podamos considerarlas con cierto origen en música tradicional, son sólo las que ofrece Wilde y las del *Juan Moreira*. Las demás son recreaciones. Pocas son aquellas: siete en Wilde, entre los dos ejemplos –dos sin la línea del grave– y cinco en *Juan Moreira*, sin contar las dos que forman el *trío*, que son frases de mazurca

aun en el acompañamiento. Pero sin embargo, viendo unas y otras, podemos encontrar algo que hace que una frase quede adscripta a lo que percibimos como “pericón” y, lo más interesante, así también lo percibieron aquellos que compusieron pericones o rancheras con esta filiación o, por su medio, pretendieron darle carácter criollo a su pieza musical.

La frase “pericón” más acabada, para el conocimiento general en la época en que esto se produjo, fue la del “Juancito...”, que hemos reproducido. Es una frase de acompañamiento que, sin embargo, adquirió letra popular callejera. Está claramente formada por incisos, que se repiten. Pero obsérveselos bien, los incisos son anacrúsicos. Las dos primeras notas en el inicio (*La* y *Do*) son de entrada, pudieron no estar. El pueblo, con su intuición, no las cantó: el “Juan-ci-to...” parte de la tercera figura y la vocal acentuada cae en la primera del compás siguiente. La línea melódica grave acompaña. Las segunda y tercera frases, en forma idéntica. Las partes *B* y *C* tienen de diferencia que sus incisos son acéfalos; *B*, presenta un pase al modo menor de su tonalidad, recurso muy del acordeón y, por lo tanto, de otras especies, que ha quedado, como hemos visto, para los pericones. No reproducimos esto y el resto, que pueden ser consultados en cualquiera de las numerosas ediciones que existen.

Las frases y semifrases suelen presentar cierres cadenciales que, sin ser privativos del pericón, le son característicos: descenso por grado conjunto en voz superior o destacada. También hay ascenso por grado conjunto en los bajos, octavados, recurso del arpa y del acordeón. Pero algo que distingue a las frases de pericón es el bajo que procede constantemente con el arpeggio desplegado del acorde, en estado fundamental o inversión. En el pericón de *Juan Moreira* esto ya se ve en la segunda frase:



Ejemplo n° 3: *Juan Moreira*, segunda frase

Las notas repetidas o las figuraciones breves, en la voz superior, remiten al punteo de la guitarra. Debemos señalar que en las repeticiones de frases se acostumbraban estos adornos. También la reiteración de valores puntillados que, entre paréntesis, caracterizan igualmente a la mazurca. En el pericón *Por María* –aunque recreación, fue considerado acabadamente como tal– aparecen síncopas reiteradas, algo también común en danzas de salón y música criolla tradicional. Estos son elementos que reunidos definen, en la escritura y auditivamente, las frases de pericón.

El pericón en Paraguay, Chile y Brasil.

En la República del Paraguay se registra en la actualidad un pericón, con este nombre, bailado en fiestas muy populares de tradición y en actos escolares. Se baila generalmente de ocho parejas, que era la forma tradicional, y también por múltiples parejas. Parece tener la característica de ser siempre con relaciones y esto aparenta ser lo más interesante del baile, porque se interrumpe la música –generalmente a cargo de una “banda de campaña” o a veces también con arpa y guitarras – al cabo de cada frase musical o dos frases, para que esto tenga lugar. A cielo abierto se baila descalzo y en otras ocasiones así las mujeres y los hombres calzados. En estrados las mujeres bailan con calzado blando.

Musicalmente este pericón posee una única melodía formada por dos frases musicales, que se repiten con su cierre cadencial correspondiente. No hay más que eso. La primera (antecedente) es, con la ligera variante de no presentar valores puntillados, la misma inicial del pericón de *Juan Moreira*, no así la segunda que presenta una frase que no tiene esta procedencia. Estas dos frases constituyen el tradicional, porque también en algún caso se toman dos frases del de *Juan Moreira*, por ejemplo de su parte *B*. Cabe preguntarse por el origen de la primera frase: ¿es la suya frase musical anterior a la difusión del drama gauchesco o proviene de éste?; ¿tiene origen común con el de la campaña uruguaya? Lo mismo nos hemos preguntado ante casos semejantes de algunas *ranchieras* brasileñas, al estudiar la “ranchera”. Damos las dos frases musicales, que suelen presentarse con pequeñas diferencias, en escritura nuestra, tomada de audiciones, en la misma tonalidad que la publicada del *Juan Moreira* para mejor comparación:

Primera frase:



Segunda frase:



Ejemplo n° 4: pericón paraguayo

Debemos señalar, de paso, que Federico Riera, en su libro *Recuerdos musicales del Paraguay*²¹, escrito en 1958, no nombra el pericón entre las danzas tradicionales de su patria, por más que lo hace con diecisiete de ellas y explica varias vigentes, no obstante la brevedad de su trabajo. ¿Para entonces no había noticia de él, ni siquiera del pasado? En este caso se trataría de una recreación dentro de los últimos cincuenta años, con frases musicales del acervo popular o citas del pericón de Juan Moreira.

De Chile se dice que llegó el pericón en el pasado y que algo de éste hay en la actualidad. Nos hemos informado de la existencia de una danza llamada genéricamente “pericona” que conoce variantes, cada una con su designación de lugar, en el sur de este país, más precisamente en el archipiélago de Chiloé. Es una danza, en general, en tiempo binario, pero la hay en ternario también, que bailan dos parejas que pueden replicarse, con un acompañamiento instrumental constante, con una figuración rítmica similar al de nuestro malambo en aquellas que son binarias. No vemos que ninguna guarde relación con estos pericones rioplatenses que conocemos ni que tampoco la tenga con la contradanza o la cuadrilla, ni en la música ni en la coreografía. Hay un punto de contacto con el viejo pericón, en cuanto que se cantan estrofas de cinco o siete versos en quintillas pero, como señalamos, esto es general en el canto popular de origen español.

En el sur del Brasil (zona *gaúcha*) no se baila el pericón pero hay mucha relación con él en la *rancheira*, que es un tipo de mazurca similar a nuestra ranchera. Hay varios tipos de *ranchieras*, inclusive de distintas regiones, pero cabe decir que en éstas se alternan las frases puramente de acompañamiento con las melódicas, como en la ranchera y el pericón.

Lo interesante es que algunas *ranchieras*, como se dio en la Argentina con su similar, tienen frases de pericón, inclusive tomadas de la primera frase del de *Juan Moreira*, que presenta ésta una distribución geográfica

²¹ RIERA, Federico, 1959.

notable fuese, como dijimos, anterior o posterior a la difusión de la obra de los Podestá. En ocasiones, cuando la música hace estas citas de pericón, que son generalmente de las frases de acompañamiento, los bailarines hacen figuras diferentes de las que venían haciendo, por ejemplo un zapateo del varón frente a la dama. También es interesante hacer notar que las bailan indistintamente como danza de pareja independiente o haciendo figuras de conjunto, acercándose en esto último al modo de bailar el pericón. Al respecto cabe decir que la ranchera Mate amargo, de Bravo – que la han adoptado como *rancheira* tradicional– la bailan de este modo, como pericón y, además, hemos hallado el caso de que haya frase muy parecida a la de esta ranchera. De modo que han encontrado lo más natural el danzar estas mazurcas-rancheras con figuras de contradanza, sin dejar de ser mazurcas. Procedimiento que pudo aplicarse al pericón en su inicio o, ya en el Uruguay, para la época de los Podestá.

El pericón uruguayo y el pericón argentino

En la actualidad se reconoce la existencia de dos pericones –esto es: la música– a los que se les adjudica autenticidad. Son los ya señalados de las piezas *Juan Moreira* y *Por María*. El primero es el que se ha denominado “Pericón nacional” y es conocido como “baile nacional del Uruguay”, que vendría a ser el único allí. Pero también a éste se lo considera en la Argentina cuando se habla de pericón.

Los uruguayos tienen muy en claro su situación con respecto al pericón desde fines del siglo XIX. El suyo, “nacional”, es el de la pieza *Juan Moreira*, con una cierta autenticidad y antigüedad, que señalamos. Conocido en la Argentina también fue aquí “pericón nacional”, que era designación que ya tenía agregada. Difundido el de la obra *Por María*, hubo quien denominó a éste “nacional argentino” aunque no se abandonó el otro a los uruguayos. Los puristas de aquí designaron al oriental “rioplatense”, porque no se podía ignorar el arraigo del “Juancito de Juan Moreira...” en nuestras costas. A esto agregamos la posibilidad de que esta melodía ya hubiera estado también antes acá, como hemos indicado.

Ambos pericones, que son los únicos dos conocidos ampliamente en la margen occidental del Plata, tuvieron su origen y punto de difusión en la escena teatral, y lo fueron por acción de los hermanos Podestá, uruguayos. El primero de ellos ostentando cierta autenticidad; el segundo, obra original de autor.

En la actualidad estos pericones y algún otro nuevo que apareció, son considerados ejemplos de nuestra danza “pericón”, que además es

“nacional” porque así lo quiere la designación que lo acompaña y la figura del pabellón nacional adoptada por José Podestá con los colores uruguayos, que también son argentinos por lo que de hermanos tenemos. De este modo se harán presentes en fiestas patrióticas escolares y de algunas asociaciones de tradición, como danzas de espectáculo. Sus cultores estiman estar en presencia de danzas antiguas –como se considera por ejemplo a la condición–, con su coreografía y música tradicionales. Hemos visto que esto no es así. Poco sabemos del primitivo pericón y lo que hoy se hace en un estrado es sólo un vistoso reflejo de aquél.

Sin embargo no faltó el funcionario público que, demostrando pocos conocimientos al respecto, propusiera a esta danza la categoría de “nacional” pero ahora con fuerza de ley. Como si esto fuera necesario y produjera algún cambio en el devenir de la propia danza. La ley nacional sancionada lleva el número 26.297 y es de fecha 14 de noviembre de 2007. No es muy específica por cierto. Dice así: “Art. 1. Declárase danza nacional argentina, la danza pericón. / Art. 2. Comuníquese...” Habrán existido consideraciones en la comisión que la trató o algún intercambio de opiniones. No lo hemos averiguado. Tampoco los castigos a los desacatados de esta ley.

No se especifica en la norma legal cuál pericón es el nacional. Si el de la pieza *Juan Moreira*, de José Podestá, considerado como propio en el Uruguay o el de Antonio D. Podestá de la pieza *Por María*, que son aquellos que han sido siempre los únicos tomados en cuenta. Con esto se llama a engaño respecto de la música, porque ambos que fueran, en su música no son genuinos, ni en su coreografía tampoco. Por lo tanto, el Estado manda con fuerza de ley considerar nacional una danza que no poseemos realmente, que es sólo una noticia histórica. Estimamos que de haberse visto la necesidad de elegir una danza con carácter de símbolo patrio, debió hacerse con alguna otra con mayor autenticidad, privativa de nuestro país y con cierta genuina vigencia en su territorio.

Recapitulando

El pericón es una danza que, frecuentada popularmente en el siglo XIX, con referencia documental desde fines del siglo anterior, posee elementos comunes –en forma estructural, frase musical y coreografía– con otras danzas tradicionales de iguales características, que presenten forma tripartita, movimiento moderado, tiempos ternarios de subdivisión binaria, elementos estos que no permiten asociarlo a la contradanza. En cuanto a su antigüedad, de él no poseemos más que frases musicales que provienen de la segunda mitad del siglo XIX y, aún en parte, por lo que posee de

mazurca, sólo con la antigüedad de ésta en el Río de la Plata. Su actual coreografía es de estrado y data de 1890. Con ese carácter se mantiene al presente, justamente como danza de espectáculo, no danzada espontáneamente por el pueblo.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

BERUTTI, Arturo

1986 *Un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1986.

BOSCH, Mariano G.

1969 *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*, edición revisada por J. A. De Diego, Buenos Aires, Solar/Hachette.

Caras y Caretas. n° 178. Buenos Aires, 10 de mayo de 1902.
n° 701. Buenos Aires, 9 de marzo de 1912.

Catálogo de música para piano. Buenos Aires: Casa Bottacchi, s/f.

GESUALDO, Vicente

1960 *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta.

La Prensa. Buenos Aires, 21 de mayo de 1910.

LYNCH, Ventura R.

1883 *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital...*, Buenos Aires.

Música, n° 5, 1° de marzo de 1906.

PODESTÁ, José J.

1930 *Medio siglo de farándula*. Córdoba: Imprenta Argentina de Córdoba.

2003 *Medio siglo de farándula*. Buenos Aires: GalernA.

RIERA, Federico

1959 *Recuerdos musicales del Paraguay*. Buenos Aires; Perrot, col. Nuevo Mundo, n° 26.

VENIARD, Juan María

2014 “La mazorca y la ‘ranchera’ en Buenos Aires, ciudad y campaña”. En *Revista del IIMCV* n° 28. Buenos Aires, p. 277 y ss.

* * *

Juan María Veniard es Licenciado en Música (especialidad Composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Es Investigador en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), área de Historia de la Cultura, en el Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC), Buenos Aires. De su autoría tiene los siguientes libros publicados, en diversas instituciones: *Los García, los Mansilla y la música; La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina; Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera; Aproximación a la música académica argentina; La temática nacional en los libros de lectura de primera enseñanza; La lírica hispana en el Plata y la primera temporada de ópera española; Música en la iglesia. Las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires (1536-2000); Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires*. Ha dirigido publicaciones, participado en trabajos editados como coautor y colaborado en variadas publicaciones de la Argentina y del exterior, que abarcan diversos temas relacionados con la historia de la cultura nacional.

* * *

ASPECTOS DEL PROCESO MORFOLÓGICO EN LA MUSICA TONAL

PEDRO VERCESI - FEDERICO WIMAN
(UCA)

Resumen

En este artículo nos proponemos discutir algunos aspectos relacionados al análisis morfológico aplicado a la *música tonal* del período de la *práctica común*, tomando como punto de partida el estándar analítico establecido por Douglas Green, y su presentación en "*Form In Tonal Music, An introduction to Analysis*". Plantearémos una extensión del modelo analítico enfatizando el sentido de la forma como *proceso* y su articulación con el tradicional esquema de partes pre-establecido.

Palabras Clave: Forma, Teoría Musical, Morfología, Análisis.

ASPECTS OF MORPHOLOGICAL PROCESS IN TONAL MUSIC

Abstract

In this paper we intend to discuss specific aspects related to morphological analysis in *tonal music* of the *common practice period*, based on the analytical standard set by Douglas Green, presented in "*Form In Tonal Music - An introduction to Analysis*". We propose an extension of the analytical model emphasizing the sense of form as a *process* and its relationship with the traditional pattern of pre-established parts.

Key words: Form, Musical Theory, Morphology, Analysis.

* * *

1.- Introducción

El análisis morfológico tradicional –estandarizado sobre la base de una construcción teórica de acumulación histórica– tiene su base funcional en la asociación de la *forma* de una composición a un esquema o estructura de partes.

A partir del estándar analítico establecido en “*Form In Tonal Music, An introduction to Analysis*” (Green, 1965 - de ahora en más FTM por sus siglas en inglés) delinearemos ciertas desviaciones del modelo original, enfatizando el sentido de la forma como *proceso* temporal.

Las partes, y las posibles secciones que la dividen, son determinadas a través de límites generados por la estructura tonal (y de modo preponderante, la presencia de cadencias armónicas) y por cambios de diseño (fundamentalmente, diferencias texturales).

La interacción de las partes genera una forma, que en mayor o menor medida, coincide con un esquema que intenta dar cuenta de ésta. Estos esquemas representan un promedio dentro de un espectro infinito de posibilidades, y si bien estos esquemas resultan útiles a la hora de ordenar el análisis formal de una obra, son limitantes al no dar cuenta de las características propias de cada composición en particular y al no mostrar el proceso que se lleva a cabo en el tiempo que da como resultado la generación y percepción de la forma.

Si bien es cierto que Green afirma que los compositores no adaptan su música a la forma, sino que la crean ¹, el proceso y objetivo de análisis propuesto en su libro FTM, se limita a asignar a la obra una *forma* en tanto clasificación predeterminada. Esta clasificación contiene una estructura de partes correspondiente como el que describimos anteriormente.

Como alternativa a esta problemática diversos autores –entre ellos Charles Rosen como uno de los principales exponentes– han planteado que ciertas “*formas*”, como en el caso de la Sonata, no se constituyen en tanto esquema de partes; sino que son más “...un modo de escribir, un sentido de

¹ “The work of the great composers rarely seem to have been created by pouring musical ideas into a preconceived mold. On the contrary, great music shapes itself into whatever form is most fitting to make explicit the particular concept in the mind of the composer. Consequently it is a mistake to think of the study of form as a process by which we familiarize ourselves with a certain number of standard “blueprints”, then proceed to label each composition accordingly. To approach a composition with an open mind, ready to discover what the composer has in store for us, is a safer procedure than to assume in advance that any particular pattern will be in evidence.

This does not mean that we cannot attempt a systematization of forms. A perusal of the great musical literature of the past shows that certain broad formal categories tend to appear again and again. Thus we speak of “standard forms” and give them names. Such an undertaking is advantageous only if at the same time it is clearly realized that these names are applied to the music by theorists. The composer does not adapt his music to the form. Indeed, if it were otherwise, two compositions with precisely the same form would not be such a rarity.” (GREEN, 1965)

la proporción, dirección, y textura más que un patrón”². Aunque la propuesta parece ser coherente en cierto sentido, la problemática no desaparece del todo, ya que la música permanece siendo estudiada como un objeto estático, que devela su significado a los oyentes entrenados estilísticamente, y cuya “forma” no es más que el envoltorio del “contenido”.

Pensamos que la estrecha relación de estos conceptos, permite diferentes aproximaciones al análisis musical. En este artículo, intentaremos proponer algunos rasgos analíticos que pueden servir para articular el discurso musical acerca de la forma. Los mismos se relacionan más cercanamente a los procesos temporales de la experiencia musical.

* * *

2.- La Forma como estructura de partes.

Los elementos básicos que integran el concepto de Forma expuestos en FTM son expuestos como “aspectos analíticos”, y tienen como objetivo primario la determinación de una estructura de partes.

En la teoría morfológica de Green la forma musical funciona como un término inclusivo definido como la interacción entre dos aspectos: *diseño y estructura tonal*.

Aquí se entiende como el *diseño* a la organización de la melodía, ritmo, cadencias, timbre, textura y tempo; mientras que la *estructura tonal* se refiere a la organización armónico-estructural de una composición, partiendo de un centro tonal y desplazándose hacia otros o retornando al primero.

Estos conceptos, son desarrollados en FTM desde lo particular a lo general, partiendo desde la concepción del *motivo musical*³, que luego integrará frases, que pueden ser divididas a su vez en miembros de frase. Las frases se combinan en *cadena*, *grupos* o *períodos*. El agrupamiento de éstos, genera a su vez *partes*, que pueden contener *secciones*. Las diferentes posibilidades de combinación de partes dan resultado las formas que serán detalladas a continuación.

En la FTM el análisis de la forma es la separación del todo en sus partes, la investigación de las relaciones de las partes entre sí, y de las partes con referencia al todo.

² Charles Rosen sostiene acerca de la forma sonata: “[It] is not a definite form like a minuet, a da capo aria, or a French overture; it is, like the fugue, a way of writing, a feeling for proportion, direction, and texture rather than a pattern.” (ROSEN, 1980).

³ “The motive is a short melodic fragment used as a constructional element.”. (GREEN, 1965)

3.- Clasificación de la Forma

Si bien no expondremos todas las clasificaciones formales que se exponen en FTM, nos ocuparemos de las formas *Binarias* y *Ternarias* ya que nos resultan las de mayor interés para el análisis que llevaremos a cabo más adelante.

Los elementos que determinan a la forma, son comunes a todas las variantes de las mismas, en consecuencia, la descripción de las formas *Binarias* y *Ternarias* resultan suficientes para ejemplificar la metodología analítica propuesta en FTM.

3.1 Formas divisibles en dos partes:

Green encuentra que en gran medida las obras musicales del estilo se dividen en dos o más *partes* que a su vez pueden dividirse en *secciones*, y éstas en *sub-secciones*.

Las partes se encuentran determinadas, como ya lo hemos anticipado, por su *diseño* y *por la estructura tonal* que presentan.

Dentro de las formas divisibles en dos partes, o **formas binarias**, existen diversas variantes. Encontramos primero dos grandes grupos que son determinados por el tipo de *estructura tonal*. Un grupo lo integran las formas binarias *seccionales* y el otro lo integran las formas binarias *continuas*.

En las *formas seccionales* el movimiento tonal es **dobles**, generando un cierre armónico en la primer parte, En cambio en las *continuas* el movimiento armónico es **simple**. La primera parte concluye en una semi-cadencia generando una sensación de continuidad. En cuanto al *diseño*, es también divisible en dos, sin presentar grandes contrastes entre ambos.

Éstas dos variantes, *continuas* y *seccionales*, incluyen 3 sub-tipos cada una, que son detalladas en la Figura 1.

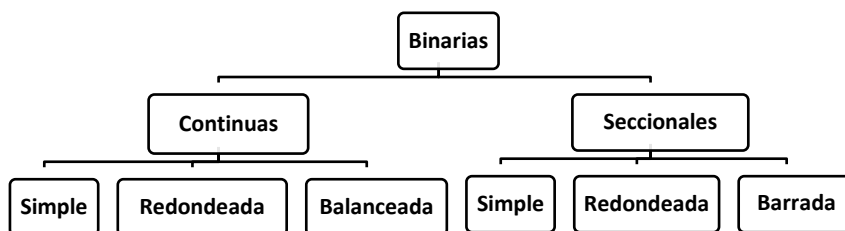


Figura 1: Formas tradicionales agrupadas en subtipos de Formas Binarias.

A continuación se detallan todas las variantes de las **Formas binarias**, representadas a través de diferentes *esquemas de partes* siguiendo los modelos propuestos por Robert Gauldin (1996) en su texto “*Harmonic Practice in Tonal Music*”. En su presentación del aspecto formal de las piezas propias de la práctica común, el autor sigue una de las extensiones bibliográficas de los postulados de la FTM⁴.

Formas Binarias Continuas: Diseño divisible en dos partes y un movimiento armónico único.

- a) Binaria continua simple: Contiene dos partes. La primera parte termina en una semicadencia o en un *movimiento tonal modulante*, generando expectativa de continuidad. La segunda parte, continúa con el movimiento armónico, que es resuelto en la cadencia final.

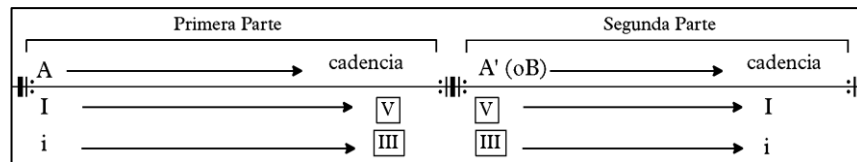


Figura 2. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria continua simple.

- b) Binaria continua redondeada: Contiene dos partes. La primera parte termina en una semicadencia o en un *movimiento tonal modulante*. La segunda parte, contiene una sección, que por diseño, se cataloga como B, de movimiento tonal interrumpido, que continúa con la reexposición del material presentado en A, de manera idéntica, o variada (A') completando el movimiento tonal.

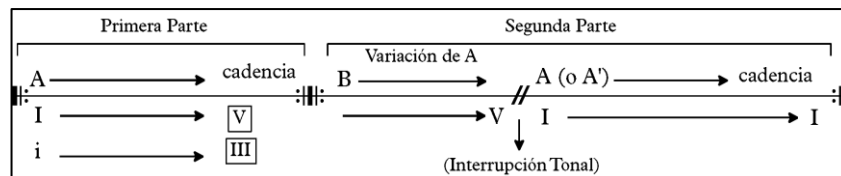


Figura 3. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria continua redondeada.

⁴ Debemos aclarar que las barras de repetición que figuran en los esquemas sucesivos, pueden variar en cada composición y no alteran la conformación “ideal” de cada esquema de partes particular.

- c) Binaria continua balanceada: Esta forma puede asociarse a una “rima musical” ya que el diseño de la cadencia de la primera parte se repite en la cadencia de la segunda, de forma transpuesta.

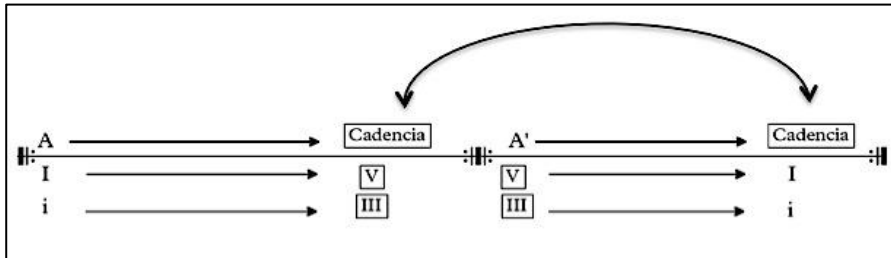


Figura 4. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria continua balanceada.

Formas binarias seccionales: Dos partes divididas por diseño y doble movimiento armónico.

- a) Binaria seccional simple: Se diferencia al esquema de partes de la forma binaria continua simple, ya que la primera parte expresa un movimiento tonal cerrado (cadencia en tónica principal).

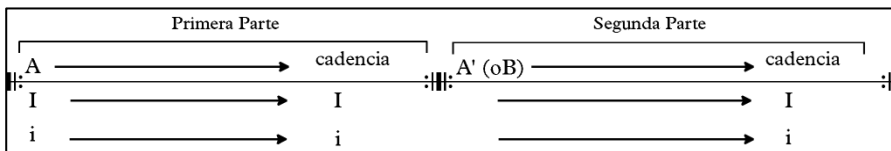


Figura 5. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria seccional simple.

- b) Binaria seccional redondeada: Se diferencia de la forma Binaria continua redondeada, ya que la primera parte expresa un movimiento tonal cerrado.

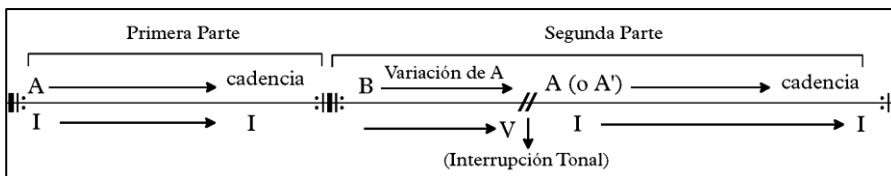


Figura 6. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria continua redondeada.

- c) Binaria seccional barrada: Esta forma se incluye en FTM como una categoría histórica, ya que es prácticamente una variación de la forma Binaria seccional simple⁵.

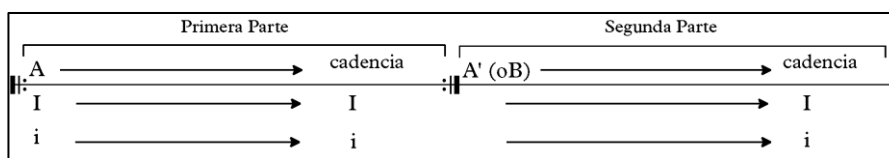


Figura 7. Detalla el esquema de partes de la forma Binaria continua redondeada. Esta variante es asimilable a una Binaria Seccional Simple sin barras de repetición en la segunda parte.

3.2 Formas divisibles en tres partes

Las composiciones que presentan una posible segmentación en tres partes de denominan **Ternarias**.

La primera parte establece el material temático inicial y la Tónica. A continuación, la segunda parte contrastante en diseño y usualmente se presenta en otra tonalidad (como en el eje tonal *dominante, relativo* o *paralelo*). La forma puede contener una introducción y una coda.

Al igual que las formas binarias, las ternarias pueden ser seccionales o continuas.

En las seccionales la primera parte concluye en tónica y en las continuas, generalmente en una semi-cadencia al V u otra cadencia a una tónica secundaria. Existe también un tipo de seccionales, llamada *seccional completa*, en la que sus 3 partes contienen un movimiento tonal cerrado. Las ternarias continuas, al igual que en las binarias, presentan una primera parte de movimiento tonal abierto o modulante.

Entre la primera y segunda parte puede aparecer una *transición*, como nexo hacia la segunda, y entre la segunda y tercera parte una *re-transición*.

La forma ternaria continua suele tener similitudes con una binaria continua redondeada, pero la diferencia radica en que en las Ternarias, la segunda parte, contiene un diseño contrastante y la tonicalización (estabilización) de un grado diferente a la tónica principal, y no una inestabilización (o tensión) sobre la tónica principal.

⁵ “Ordinarily the repetition of a part is of little significance in formal analysis. If we make an exception here it is only because “barform” has for centuries been recognized as a distinct entity.” (GREEN, 1965)

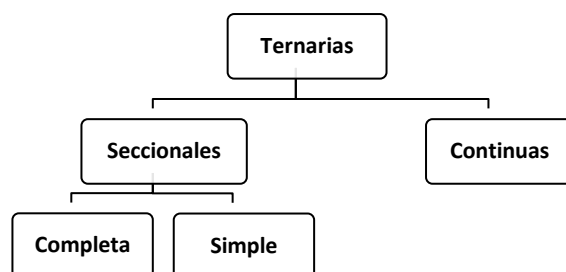


Figura 8. Formas tradicionales agrupadas en subtipos de Formas Ternarias.

Formas Ternarias Seccionales

a) Ternaria seccional simple:

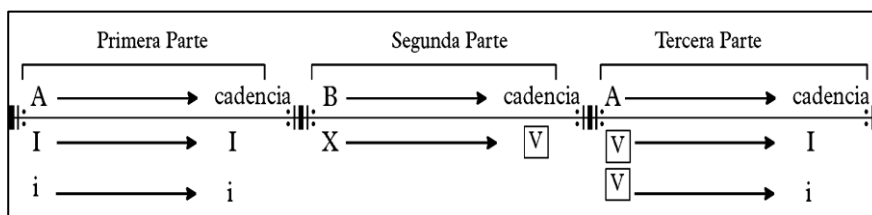


Figura 9. Detalla el esquema de partes de la forma Ternaria seccional simple.

b) Ternaria seccional completa

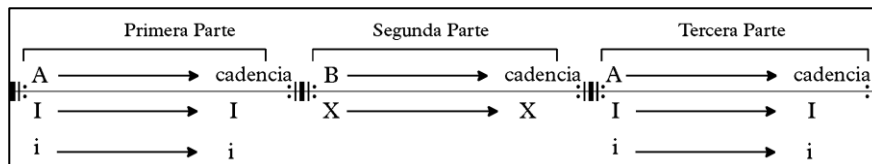


Figura 10. Detalla el esquema de partes de la Ternaria seccional completa.

Forma Ternaria Continua:



Figura 11. Detalla el esquema de partes de la Forma ternaria continua.

La forma ternaria puede ser “*compuesta*”, y cada una de sus partes contener una forma en sí misma. Por ejemplo, La primer parte (A) puede ser una forma binaria redondeada y la segunda (B) una ternaria. La tercer parte suele repetir la primer parte de manera textual (A), variada (A¹), o integrando elementos de las secciones previas. El retorno a la primera sección normalmente evita las repeticiones de partes internas. Cuando esto sucede se la denomina Forma **Ternaria Compuesta**.

Un caso común ocurre en el tradicional movimiento “Minueto”, habitual en el tercer movimiento de sonatas o sinfonías. El siguiente esquema corresponde a la forma Ternaria Compuesta, en donde A representa el Minueto (también Scherzo o Allegro) y B el Trio.⁶

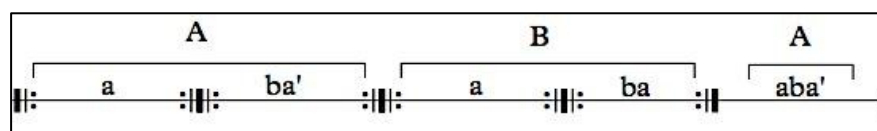


Figura 12. Detalla el esquema de partes, de la Forma Ternaria Compuesta.

4.- Análisis morfológico: aplicación a un caso particular

En el siguiente punto, y utilizando los contenidos de la FTM, aplicaremos los criterios analíticos a un caso particular: el tercer movimiento de la sonata N°15 op.28 de L.v.Beethoven.

⁶ Véase "Trio" en APEL, Willi (ed.), *Harvard Dictionary of Music*.

Esta pieza, que estilísticamente corresponde al Clasicismo, utiliza una clara estructura formal. En la época de su creación, el Minueto se enseñaba como modelo de composición, por la simetría de partes, el agrupamiento de compases regular, la claridad de su plan armónico-estructural, la estricta elaboración motivica y la clara asociación con la estructura de la danza.

Los Minuetos usualmente son tripartitos: Minueto - Trio (es decir un segundo minuto contrapuesto) - Trio (como repetición del primer Minueto sin sus repeticiones internas)⁷.

El Scherzo y Trio, que es idéntico en estructura a otras Formas Ternarias, se desarrolló en el período clásico tardío. Algunos ejemplos prototípicos se encuentran en el Scherzo y Trio del segundo movimiento de la sinfonía N°9 de Beethoven, y en el Scherzo y trio del Quinteto para cuerdas de Schubert. El antecedente estilístico directo lo constituye el tradicional Minueto y Trio. Un ejemplo prototípico se encuentra en la sinfonía N° 94 “La Sorpresa” de Haydn.

4.1 *Análisis particular*

Analizaremos a continuación, el tercer movimiento de la sonata Op28 N°15 de L.v. Beethoven.

En la FTM la metodología analítica incluye la observación y evaluación de los dos componentes básicos de la forma: diseño y estructura tonal.

En este caso particular la evaluación global de estos componentes permite clasificar a esta pieza como una forma ternaria compuesta. El movimiento tonal de cada parte es cerrado, esto es, finaliza con una cadencia conclusiva en la tónica de cada parte.

Si aplicamos los criterios clasificatorios que Green adopta para las formas ternarias simples, esta pieza se clasificaría como Ternaria Compuesta, Seccional Completa. Si bien esta clasificación no pertenece al corpus original de la teoría, la misma se deduce de sus premisas.

Ahora bien, aquí nos situamos ante una de las divergencias que nos planteamos acerca del modelo original. La clasificación del tercer movimiento de la sonata de Beethoven Op28 N°15, como una forma ternaria (compuesta) seccional completa, implica una clara segmentación de partes, en donde cada una de ellas contiene un *movimiento armónico completo*, produciendo una independencia tonal entre las mismas. A su vez, la idea de una pieza constituida por tres secciones que pueden existir de manera autónoma, produce necesariamente una lectura estática y esquemática de la forma.

En este artículo nos proponemos cuestionar las implicancias de este tipo de análisis, y destacar algunos pocos elementos y relaciones que servirán en

7 Véase MICHELS, Ulrich, p. 147.

un futuro a desarrollar una teoría morfológica que evalúe el contenido musical, el esquema de partes, y la dinámica de sus relaciones como un proceso abierto y de resignificación musical.

Comenzando con el análisis de este movimiento, observamos que en cuanto a los aspectos correspondientes al diseño, la melodía del *Scherzo* está conformada por dos motivos melódicos contrastantes y bien delimitados. El primero, conformado por un descenso de 8va ubicado en los primeros 4 compases (luego variado en sus sucesivas apariciones) y el motivo de dos corcheas, negra y silencio de negra del compás 5 (Figura 13).



Figura 13. Primeros compases del Scherzo.

La melodía del Trio resulta contrastante ya que no es fragmentada e interrumpida como en el Scherzo, sino que presenta una continuidad rítmico-melódica en toda la extensión del Trio. Este dato de diseño será fundamental para la división tripartita de la pieza. A lo largo del análisis reforzaremos la idea de que la primera sección de la pieza (el Scherzo) presenta una estructura más segmentada, esquemática y simétrica, que aquella presente en la segunda parte de la pieza (Trio) en donde los elementos musicales se articulan de manera más fluida, continua y en ubicaciones temporales de contra fase generando desplazamientos acerca de los ejes de simetría duracionales (Figura 14).



Figura 14. Primeros 8 compases del Trio.

Dentro del Scherzo, encontramos una sección entre barras de repetición que es armónicamente modulante, con un diseño que resulta de la variación de la primer parte de la forma para luego encontrarnos nuevamente con el diseño inicial.

The image shows a musical score for a Scherzo, specifically measures 33 to 48. The score is written for piano and consists of two systems. The first system covers measures 33 to 40, and the second system covers measures 41 to 48. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music features a repeating rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The second system ends with a *decresc.* (decrescendo) marking. The score is enclosed in a rectangular box.

Figura 15. Detalla los compases 33 al 48 del Scherzo.

Este sector define al tipo de forma binaria como redondeada, podemos comprobarlo cotejándolo con el esquema antes presentado.

A continuación, profundizaremos el análisis del movimiento y destacaremos los elementos propios de esta composición, que no pueden ser asimilados por el esquema estándar de forma.

4.2 Primera Parte - Scherzo

Los primeros 32 compases presentan un mismo diseño motivico-melódico. Observamos dos períodos (unidades morfológicas que permiten agrupar frases según su diseño y tipo de movimiento tonal cerrado) de 16 compases cada uno, formados por dos frases de 8 compases cada una.

El período queda conformado por dos frases idénticas en diseño y movimiento armónico similar. La primera frase se desarrolla en la región de I y la segunda en la región de V. Estas dos frases conforman un período de 16 compases. Queda establecida entonces, la parte A del Scherzo (Figura 16).

Scherzo Allegro vivace

Figura 16. Primera parte del Scherzo.

De acuerdo a los criterios propios de la FTM Green clasifica a los períodos según su diseño y movimiento armónico. En este caso el movimiento armónico es *progresivo*: I→I en la primera frase y V→V en la segunda. En cuanto a su diseño, la melodía es idéntica en ambos períodos pero transpuesta, asignándole la clasificación de *secuencial*.

Al continuar con el análisis, nos encontraremos con nuevos elementos y procesos que superan las consideraciones habituales necesarias para establecer el diseño de las partes y de la forma. Estos elementos son sustanciales en el proceso formal y quedan fuera de los esquemas gráficos estándar antes presentados.

En primera medida observaremos como la densidad de las voces juegan un rol fundamental en la forma. La densidad del Scherzo varía en cada frase y en el Trío sólo lo hace hacia el compás 90 (no olvidemos que el Scherzo presenta una estructura más segmentada que el Trío).

Los primeros 4 compases despliegan la nota Fa⁵ en una sucesión de octavas descendentes, este motivo es replicado en el compás 9, transportado al La⁵. Luego a partir del compás 17 este motivo sufre un aumento de densidad, por la aparición del intervalo de 3ra, reforzado por la dinámica "*forte*". En el compás 25 el intervalo de tercera se invierte generando 6tas. Esta transformación interválica, desde el unísono/octava

hasta llegar a las 6tas provoca un ascenso de la inestabilidad, dada la característica propia de estos intervalos.

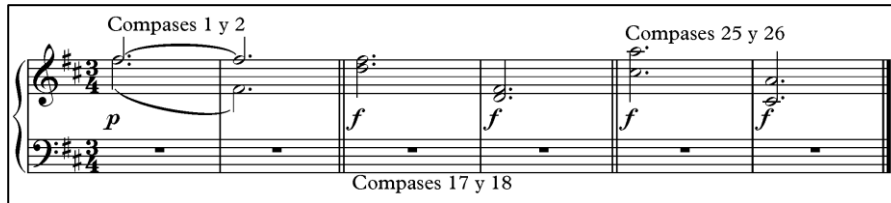


Figura 17. Detalla el proceso de transformación antes descrito.

Los compases 5 a 8 también son replicados de forma transpuesta, alternando diferentes densidades, entre 3 y 4 voces que se tornan estables en el compás 21. Los compases 13 a 16 tienen mayor densidad de voces que los que van del 5 al 8, estabilizándose la densidad de 4 voces en los compases 21 a 24. Observamos también la duplicación del tenor en los compases 29 y 30) generando una curva continua de crecimiento en la densidad de las voces. El contraste entre las dinámicas *forte* y *piano* refuerzan el diseño delimitando los dos períodos y las frases contenidas en éstos.

El diseño de 4 + 4 compases dividiendo las frases en dos incisos se ve enfatizado a partir del compás 17 por la alternancia de las *dinámicas* y a su vez la aparición del *forte* en el compás 17 delimita a los dos períodos.

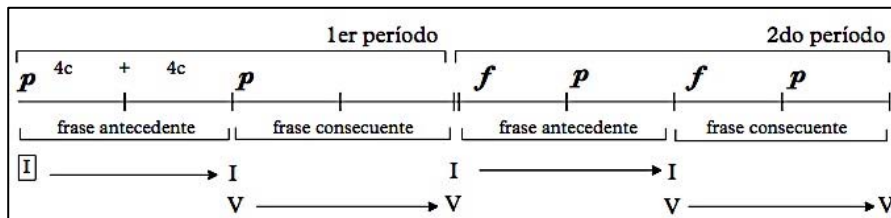


Figura 18. Esquema de frases y períodos, su movimiento armónico y dinámicas correspondientes a la Primera Parte del Allegro (compases 1 a 32).

A partir del compás 33 comienza la Segunda Parte de la Forma Binaria. Hasta el compás 48 observamos una variación del diseño de la Primera Parte, invirtiendo la posición del silencio en el motivo de la mano izquierda, para pasar ahora a la mano derecha. El bajo se deriva del motivo inicial de la primer parte (variación por retrogradación rítmica). Le sucede una reexposición variada de la Primera Parte desde el compás 49 al 70.

La primera sección está formada por un período de movimiento armónico interrumpido en el V (*dominante*) concretando la interrupción tonal, contenido en dos frases de 8 compases cada una de *Diseño Repetido*. Continúa un período *asimétrico*, de movimiento armónico completo, presentando un *diseño similar* entre las frases que lo conforman. La primera frase abarca del compás 49 al 56, la segunda del 57 al 64, y la tercera (que lo convierte en asimétrico) del 65 al 70. Esta última funciona como una extensión de la anterior, reforzando el cierre del Movimiento.

El análisis de la primera sección concuerda con los parámetros de la forma *Binaria Continua Redondeada* (Figura 19).

The image shows a musical score for piano, divided into three systems. The first system is labeled 'Final parte B del Scherzo' and ends with a double bar line and a repeat sign. The second system is labeled 'Comienzo de A'' and begins with a piano (*p*) dynamic. The third system continues the piece. The score is in 3/4 time and D major. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system features a forte (*ff*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand, with a crescendo (*cresc*) marking. The third system shows a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand.

Figura 19. Final de la parte B del Scherzo y el comienzo de A' y la interrupción tonal que la articula

Tal como lo hicimos anteriormente, continuaremos profundizando en el análisis.

Tomemos como modelo los primeros 4 compases de la sección (33 al 36). Los primeros 3 compases funcionan armónicamente como dominante secundaria o aplicada del IV ubicado en el compás 36. La resolución del bajo es cromática y la longitud de la dominante es de 3 compases con una nota de paso cromática en el tercer compás del modelo. El bajo reitera la misma altura, Fa# en sucesión de octavas descendentes.

Lo mismo ocurre desde el compás 37 al 40 pero sobre la armonía de V. Volvemos a encontrar este esquema sobre la armonía del vi durante los

compases 41 a 44. El proceso se comprime desde el 45 al 48 con un bajo cromático de Si a Do# que soporta al IV, con un acorde de paso hacia el V (Figura 15).

El diseño evidente es de 4 compases más 4 compases que son unidos por un cromatismo: Sol-Sol# del compás 36 al 37, La-La# del 40 al 41 y un quiebre de este diseño del 44 al 45, permaneciendo aquí la nota Si, rompiendo la expectativa y uniendo estas dos frases.

El bajo también realiza un juego proceso de compresión interválica, junto con la soprano, en donde observamos el siguiente esquema lineal: 6ta menor - 5ta justa- 5ta disminuida, resolviendo en la 3ra Mayor Re-Fa#.



Figura 20. Reducción del diseño interválico.

Veamos a continuación un cruce de variables que se detalla en los siguientes gráficos: en el primero observamos el esquema armónico y en el segundo el esquema temporal, que se encuentra en oposición al primero. Con plicas destacamos las armonías de IV - V - iv y V ubicadas en los compases 36, 40, 44 y 47 respectivamente.

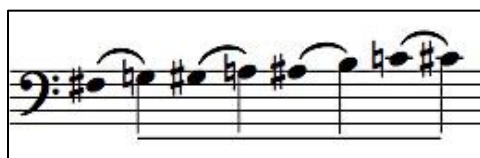


Figura 21. Segunda parte del Scherzo. Estructura del bajo.

En la Figura 22 destacamos con plicas las armonías de mayor duración, y que sirven como elaboración de las estructurales. Destacamos un doble énfasis sobre el Si que sostiene primero la armonía de vi y luego la de IV, para iniciar la semi-cadencia al V, rompiendo así el esquema cromático que encontrábamos anteriormente entre las semi-frases.



Figura 22. Detalla la estructura métrica recién comentada

Cabe destacar que este último análisis, devela las notas utilizadas en el bajo al principio del Trio.

Estos elementos analizados son determinantes en la cohesión de la forma. Su presentación como elemento estructural del proceso de inestabilización tonal de la segunda parte de la sección Scherzo, sitúan a este diseño del bajo, como un contenido contrapuesto en jerarquía: la métrica por un lado, enfatizando las notas propias del tetracordio superior de la escala de Si, y por el otro las resoluciones tonales de dominantes secundarias sobre las notas correspondientes a los grados melódicos 4, 5, 6 y 7 de la escala de Re M. Este contenido – ambiguo desde un punto de vista estructural – continúa en la segunda parte de la pieza del Trio como diseño superficial del bajo al servicio del eje tonal de Si menor, y produciendo de este modo un doble proceso: el traspaso de contenido estructural al plano superficial, y la desambiguación de un diseño lineal cromático en donde dos lecturas diatónicas son posibles.

4.3 Trio

El diseño del Trio presenta un contorno melódico y células rítmicas que se repiten a lo largo de toda esta sección. La discriminación de sus partes dependerá en mayor medida del contenido armónico. El bajo desarrolla el motivo de salto de 8va durante casi todo el Trio, Motivo que se había presentado al comienzo de la obra, comprimiéndolo al valor de corchea.

La dinámica no realiza un juego de contrastes como en el Scherzo, sino que varía paulatinamente con crescendos y decrescendos. Los compases 71 a 78 inclusive, presentan un *movimiento armónico modulante* desde Si Menor a Re Mayor, y forman un período compuesto por dos frases de *diseño repetido* de 4 compases + 4 compases.

A continuación, desde los compases 79 a 86, encontramos otro *período modulante* desde Re Mayor a Si menor, y nuevamente *el diseño es repetido*. Este periodo es a su vez repetido (compases 87 al final) generando una *extensión*, con una variante armónica en el tercer compas de la primera frase (Figura 23).

Figura 23. Trio (Sección B) de la forma completa

Sumando a este análisis de frases, el movimiento armónico que puede resumirse en: $i \rightarrow III - III \rightarrow i$, podemos concluir que se trata de una forma *Binaria Continua Simple*.

A continuación detallaremos algunos aspectos del esquema armónico. Existe un juego entre los modos relativos, presente en la construcción del Trio y a su vez expandido a todo el movimiento, como forma de unificación de las diferentes secciones.

El trio establece a la tonalidad de Si Menor, vi de Re mayor como Tónica y dentro del trio, progresa a Re mayor como región del iii, para retornar a Si menor y usar su función de relativo menor de la tonalidad principal, Re mayor, para el retorno del Allegro. A su vez, Re mayor es I del movimiento y iii del Trio, Si menor es vi del movimiento y i del trio. Este juego de relativos es un aspecto más en el proceso de generación de la forma. Su relación simétrica en el espacio tonal permite una construcción delicada y compleja.

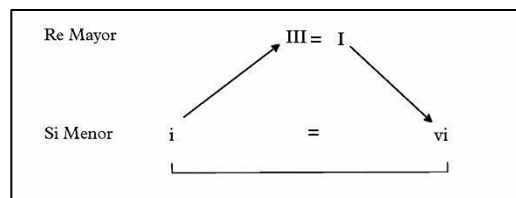


Figura 23. Detalla la circularidad armónica.

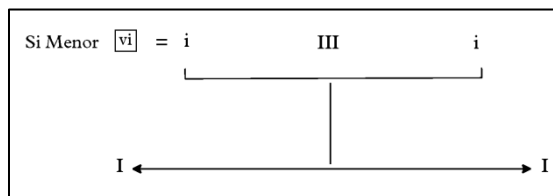


Figura 24. Relación armónica entre las secciones del movimiento.

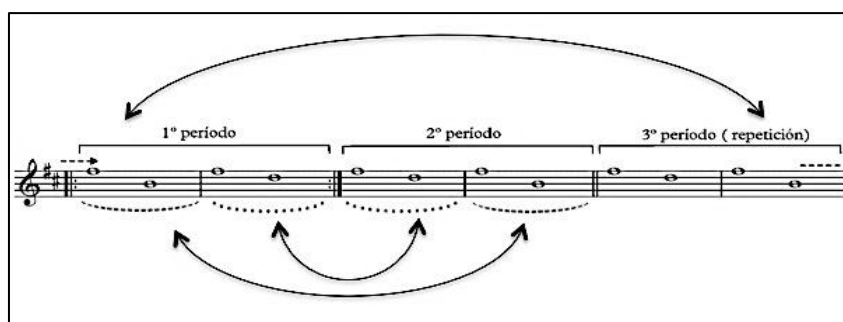


Figura 25. Relaciones simétricas entre períodos y la consecuente capacidad de circularidad del Trio.

Arribamos ahora, a un momento de vital importancia en el proceso formal, la repetición del Scherzo y los mecanismos necesarios para establecer la conexión de las partes. Observemos el último compás del Trio. En primera medida destacamos la dinámica *piano* y la densidad, de dos voces. La dinámica es coincidente con el comienzo del Scherzo y la densidad es similar.

Desde el punto de vista tonal, ocurre un proceso muy interesante. El Fa⁵ del primer compás del Scherzo, será ahora percibido en el contexto de Si menor, la tonalidad del Trio. Al comienzo de la obra el Fa# estaba indeterminado hasta la llegada del compás 5 que establece la tonalidad de Re Mayor, luego de escuchar el Trio el Fa# continua bajo su contexto armónico, Si menor, hasta el compás 5 en donde irrumpe el Re Mayor. El límite formal de la armonía se ve desplazado en la repetición del Scherzo, generando un imbricamiento entre el diseño y la armonía.

Finalizando el análisis podemos observar que todos los elementos puestos en juego por el compositor, son generadores de la forma y exceden la concepción establecida de la misma. En este movimiento en particular destacamos el rol de la nota Fa#, que une al Trio con el Scherzo generando la ambigüedad tonal antes explicada, y que a su vez sostiene todo el

discurso del Trio como punto de partida de los objetivos de las frases. Evidentemente el Fa es la nota estructural de esta pieza, sonido que permite la articulación entre Re mayor y Si menor (Figura 26).

Trio **Allegro vivace**
La nota Fa es percibida dentro del contexto de Si Menor

Ambigüedad armónica-desplazamiento del límite formal Colapso de la ambigüedad armónica

Figura 26. Detalla el proceso armónico descrito en el párrafo anterior

5.- Conclusiones

Luego del análisis preliminar de la obra, podemos observar que todos los elementos puestos en juego por el compositor, son generadores de la forma y exceden a la concepción establecida.

A través de nuestro análisis hemos observado que los modelos formales estándar no resultan suficientes para reflejar la complejidad formal de una composición musical. Tales modelos estándar nos muestran límites, diseños y movimientos armónicos fijos, que resultan de un promedio general de todas las formas presentes en un estilo particular. La forma, al ser captada en un modelo, y su correspondiente esquema, es paralizada y carece de la variable temporal, en donde la forma se desarrolla. No pueden explicitarse los procesos armónicos más sutiles que, como ya hemos expuesto, cohesionan, unen o separan las partes. Quedan así mismo excluidas las variables de densidad y dinámica, también fundamentales al proceso formal.

Todo elemento musical contenido en una composición tiene un rol y un objetivo, dado que la forma es un proceso que transcurre en el tiempo y no una construcción fija. Límites, expansiones, uniones, divergencias, etc. exceden a los esquemas estándar, impidiéndonos comprender el proceso formal en toda su complejidad.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- APEL, W (ed).
1996 "Trio" en *Harvard Dictionary of Music*, 2da. Edición. Harvard University Press: Cambridge.
- ALDWELL, E. & SCHACHTER, C.
2011 *Harmony and Voice Leading* (4th Edition). Schirmer: UK.
- BENT, I.
2001 "Analysis" en S.Sadie (Ed), *Grove's Dictionary of Music*. Macmillan: London.
- CADWALLADER, A.
1998 *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford: Oxford University Press.
- CAPLIN, W
1998 *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- CHRISTENSEN, T. (ed.)
2001 *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FORTE, A & GILBERT,
1990 *Introducción al análisis Schenkeriano*. Barcelona: Labor.
- GAULDIN, R.
1996 *Harmonic practice in tonal music*. New York: W.W. Norton & Company.
- GREEN, D.
1979 *Form in tonal music. (An Introduction to Analysis)*. Holt, Rinehart and Winston Eds. Austin: Texas University.
- LA RUE, J.
1989 *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor.
- LERDHAL, F Y JAKENDOFF, R.
1983 *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge: MIT Press.

SALZER, F

1990 *Audición estructural (coherencia tonal en la música)*.
Barcelona: Labor.

ULRICH, M.

1982 *Atlas de Música. Volumen I*. Alianza Editorial.

* * *

Pedro Vercesi nació en la Ciudad de Buenos Aires en el año 1982. Es Licenciado en Dirección Orquestal, de la Universidad Católica Argentina (2007). Becario del Mozarteum Argentino. Fue asistente de Dirección en la Orquesta Juvenil de Radio Nacional. En la actualidad forma parte del equipo de selección docente en el “Programa de Orquestas y Coros para el Bicentenario del Ministerio de Educación de la Nación”, en donde además, dirige diferentes orquestas que lo integran, realizando giras y capacitaciones al cuerpo docente y a los alumnos del Programa.

Federico Wiman. Pianista, compositor y pedagogo argentino. Se especializa en la pedagogía de la técnica pianística, la composición, el análisis y la interpretación musical. Se ha presentado en numerosos recitales y conciertos con orquesta, y en los ciclos más prestigiosos en el interior y exterior del país. Ha merecido el elogio de la crítica especializada. (Teatro Colón de Bs. As, Asociación Wagneriana, Filarmónica de Buenos Aires, etc.) Es ganador de competencias musicales. Ha participado en numerosos festivales musicales y clases magistrales. Realizó grabaciones en CD para sellos internacionales. Dicta cursos de perfeccionamiento el país y el exterior. Ha compuesto numerosas obras para diversas formaciones musicales, y para los distintos medios de radiodifusión, teatro y cine. Es Licenciado en Música, especialidad Composición (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina). En la actualidad es docente en las cátedras de Composición 2, Armonía 1, y Piano 3 en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A.

* * *

SECCIÓN
CONFERENCIAS

BUSCAR UN DESTINO EN LA CAPITAL. MADRID Y PERSONAJES FEMENINOS DE ZARZUELAS (1886-1932)

SOFÍA CARRIZO RUEDA
(UCA – Universidad Complutense de Madrid – CONICET)

Resumen

En el presente trabajo, se analizan y comparan personajes femeninos de cinco zarzuelas que ocurren en ambientes madrileños. Los libretos ubican a las mujeres en cruces donde convergen varias coordenadas: la clase social, el carácter, los principios éticos, la ocupación, la edad y su lugar de origen. Cada mujer comparte, solamente, algunas de sus coordenadas con otra u otras y no se encuentran, en el corpus revisado, dos combinaciones iguales de estos rasgos de identificación. En consecuencia, el cruce donde se construye cada destino resulta único y pertenece a un solo personaje. Por esas razones, tanto los roles protagónicos como los secundarios están lejos de constituir estereotipos genéricos que reiteren un cliché y, por el contrario, abren diversas posibilidades de interpretación respecto a las relaciones de las mujeres con la familia, con el barrio, con la ciudad y con el contexto histórico. Las relaciones con Madrid, en particular, dependen de que la capital aparezca, según el caso, como lugar de pertenencia, imán para habitantes de otras regiones, centro de grandes conflictos históricos o espacio para innumerables, variadas y pequeñas historias anónimas.

Palabras Clave: Personajes femeninos de zarzuelas - Madrid en la zarzuela - *La verbena de la Paloma* - *La revoltosa* - *La Gran Vía* - *Luisa Fernanda* - *Doña Francisquita*.

FIND A DESTINATION IN THE CAPITAL. MADRID AND FEMALE ZARZUELA CHARACTERS (1886-1932)

Abstract

In this text female characters belonging to five operettas which take place in Madrid are analysed and compared. The librettos locate women in crossings where several coordinates converge: Social status, personality, ethnical principles, occupation, age, and birthplace. Each woman shares a few of her coordinates with the others, and two that are equal in coordinates cannot be found. In consequence, each crossing turns out unique and belongs specifically to each character. This is the main reason why every role, leading or secondary, are far from being generic

stereotypes or clichés, and opposingly, leave open a several number of interpretations regarding the women's relationship with their family, their neighbourhood, the city and the historical context. The relationships with Madrid depend on whether the capital city appears as the birthplace, magnet for people from other regions, center of big historical conflicts or space for innumerable and varied anonymous stories.

Key words: Female characters of *zarzuelas* - Madrid in *zarzuelas* - *La verbena de Paloma* - *La revoltosa* - *La Gran Vía* - *Luisa Fernanda* - *Doña Francisquita*

* * *

Las mujeres que aparecen en zarzuelas de ambiente madrileño constituyen una legión que desafía a quien intente conocerlas con cierto detalle, dada su gran variedad. Algunas de ellas, por desempeñar papeles centrales, han llegado a dar su nombre o apodo a las obras, como *Da. Francisquita*, *Luisa Fernanda* o *La revoltosa*. Pero las protagonistas siempre desarrollan diferentes relaciones con otras mujeres, de modo que se teje en cada zarzuela, un micromundo femenino donde caben todo tipo de clases sociales, de oficios, de edades, de conductas, de sentimientos y de aspiraciones, entre otras marcas personales que, en mayor o menor medida, terminan por distinguir a cada personaje. En varios casos, la definición de un carácter se destaca con pocas y breves pinceladas, aunque su participación sea secundaria.

Hay cierto lugar común que relaciona a las mujeres de zarzuelas ubicadas en escenarios madrileños, con un prototipo que es el de la joven guapa y salerosa, con pañuelo blanco en la cabeza, mantón de Manila en los hombros y una actitud más bien arrogante. Quisiera, entonces, entrar en el tema introduciendo algunas precisiones respecto a dicho estereotipo.

Quizá es el que se ha hecho más famoso porque se lo identifica con las hermanas Susana y Casta, “una morena y una rubia, hijas del pueblo de Madrid”, según las define el boticario de *La verbena de la Paloma*, la zarzuela probablemente más conocida, incluso entre públicos que no frecuentan el género. Sin embargo, es preciso subrayar, en primer término, que hay muchísimos personajes femeninos muy distintos de este prototipo y, además, que incluso aquellas mujeres que podrían caracterizarse a partir de él, muestran facetas que las individualizan y apartan de un simple cliché, como trataremos de demostrar.

La verbena de la Paloma es una zarzuela en un acto, denominada “sainete lírico”, que lleva por subtítulo *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, con libreto de Ricardo de la Vega y música del maestro Tomás Bretón. Su título hace referencia a las populares fiestas madrileñas que se celebran en el Barrio de la Latina, durante la semana del 15 de

agosto, día en que sale la procesión de la Virgen de la Paloma¹. La zarzuela fue estrenada el 17 de febrero de 1894, en el teatro Apolo de Madrid, con la presencia de personalidades como los escritores Miguel Echegaray y Leopoldo Alas -Clarín-, cosechando un gran éxito que se ha mantenido hasta hoy. Respecto a las mujeres, hay que señalar que “la” Susana se destaca junto a su novio, “el” Julián, por componer la joven pareja central, y protagonizar un momento estelar cuando ambos entonan el archiconocido dúo de la habanera “Donde vas con mantón de Manila...”². Pero dentro del microcosmos femenino de esta zarzuela, Susana no sobresale, significativamente, por encima de las otras mujeres porque cada una tiene su rol dentro de un compacto cuerpo social. Si nos ubicamos en la perspectiva de Julián, aunque la muchacha encarna el amor y la posibilidad de formar una familia, igual importancia tiene su madrina, la Señá Rita, por ser quien lo contiene, protege, consuela y aconseja con sentido común. De hecho, tal grado de equiparación en la relevancia de ambas mujeres dentro de la trama, se manifiesta por medio de otro dúo que entonan Rita y Julián, en el cual la matrona conmina al joven desquiciado por los celos: “Escucha: que hablo yo”³.

Por otra parte, hay un personaje femenino, de perfil grotesco, que desempeña un papel aparentemente secundario: la tía Antonia. Sin embargo, es ella quien desde las sombras, mueve los hilos que han desatado a todos los demonios: las esperanzas ridículas de un vejete verde, el boticario D. Hilarión, las actitudes equívocas de Susana y Casta y los celos desesperados de Julián. Es una mujer mayor, como Rita, pero mientras ésta subsiste honradamente con la atención de su taberna, Antonia prefiere medrar utilizando a sus dos sobrinas para que, coqueteando con el boticario, le saquen todo el dinero posible. Ambas mujeres constituyen un ejemplo de que en un sainete breve, que solo parece buscar el entretenimiento, puede aparecer una neta diferenciación de caracteres y, en dos personajes de edad similar e igual clase social, describir dos maneras muy distintas de actuar ante las necesidades de la vida. Música y libreto se encargan de subrayar el contraste entre la catadura moral de la vieja

¹ Se trata de una advocación popular referida a un lienzo con la Virgen de la Soledad que se comenzó a venerar en el siglo XVIII, en casa de Isabel Tintero, una vecina de la Calle de la Paloma. En esta misma calle, se levanta hoy la parroquia donde se conserva el lienzo. En cuanto al nombre del barrio, se debe que allí vivió Da. Isabel Galindo, apodada “la latina” por ser la profesora de latín de Isabel la Católica, sus hijas y las damas de la corte. La instrucción esmerada de las mujeres con responsabilidades en la sociedad fue una preocupación de Isabel.

² [www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-laverbena de la paloma.pdf](http://www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-laverbena%20de%20la%20paloma.pdf). Cuadro segundo, escena VI, p. 32.

³ Op. cit., cuadro segundo, escena V, p. 30.

celestinesca, a quien no le importa pervertir a sus sobrinas, y la tabernera preocupada porque su ahijado no haga algo de lo que tenga que arrepentirse. En esa línea, la voz de la primera se asemeja a un graznido que desagrade a todos, mientras que el canto de Rita se caracteriza por una limpieza y claridad comparables con las de sus firmes principios. Además, cuando ésta proclama el ya citado “hablo yo”, deposita en el pronombre la seguridad de que sus palabras provienen de la reflexión y el buen juicio. En cambio, cuando Antonia afirma “y lo digo yo/ ¡y san se acabó!/ porque si señó,/ porque si señó,/ porque si señó”, el énfasis pronominal solo está manifestando, como lo hace en muchos otros casos, la primacía de sus caprichos.⁴

Tenemos que detenernos ahora en Susana. A mi juicio, algunas cantantes no explotan las posibilidades del personaje desde el punto de vista actoral. A veces, se limitan a “pasar letra”, sin matices, sin destacar aquellas frases que, en ciertos momentos claves, revelan una firme personalidad. O, por el contrario, exageran todo el tiempo el cliché de la arrogancia y la chulería del arquetipo, en lugar de desplegar, *in crescendo*, el carácter de un personaje que sabe muy bien cómo ir preparando una estrategia y cuándo es el momento oportuno para sacar a relucir toda su bravura. El libreto se encarga de que los espectadores se enteren, muy pronto, de que sigue amando a Julián y de que no tiene ninguna intención deshonestas; pero que por su cuenta y riesgo, ha visto en los coqueteos con D. Hilarión, maquinados por su tía, su propia oportunidad para darle una lección a su novio. “Pues lo que es Julián me tiene que pagar esta noche los malos ratos que paso desde que hablo con él”, les dice a sus vecinos.⁵ Y la frase clave en el dúo de la habanera es “voy a gastarme en botica lo que me has hecho tú padecer”. Nunca sabremos a qué se debió ese padecimiento. Pero está claro que el cajista de imprenta que proclama sus méritos en el dúo con la Señá Rita -ser honrado, trabajador, vivir con un pequeño sueldo sin deber nada, tener intenciones serias de matrimonio-, algo ha hecho que ha colmado la paciencia de la muchacha y ha despertado sus deseos de venganza ¿Acaso otra voz femenina, la “cantaora”, transmite advertencias de una vieja sabiduría popular, y sus coplas echan algo de luz sobre la conducta de Susana? “Si porque no tengo madre vienes tú a

⁴ Op. cit., cuadro segundo, escena II, p. 25. Y un poco más adelante dirá: “Esta noche la paso/ de broma y jarana/ porque requiero, requiero y requiero/ y me da la gana.”

⁵ Op. cit., cuadro segundo, escena II, p. 26.

buscarme a casa...” - sabemos que Susana es huérfana, tutelada por su poco recomendable tía-. Y la “cantaora” continúa: “Que me dijo mi madre que no me fiara ni de tus ojos que miran traidores ni de tus palabras.”⁶ ¿Piensa Susana que aunque esté muy enamorada siempre es mejor precaverse a tiempo? El hecho es que se planta frente a Julián, al comienzo de la famosa habanera: “Aquí estoy, vamos a ver”.

De todas maneras, el derecho de la mujer a ser dueña de sus decisiones en las relaciones amorosas es defendido, firmemente, por la Señá Rita, cuando le espeta a Julián:

“Si el cariño a la Susana,
se le ha acabao ya,
y la ves que a la Verbena
con otro se va,
porque quiere la muchacha
y es su voluntá/
¿a qué quieres condenado?
¡maldita sea la...!
perseguirla y perseguirla
si ya está arreglá,
y te ha dicho que contigo
no quiere ya ná?
Pues te muerdes la lengua y
te vuelves pa’tras
y le dices al otro:
‘Anda y guárdatela’.”⁷

Pero Julián que “la quiere de veras”, rechaza el consejo. Y Susana está lejos de que el cariño se le acabe—“cuanto más me sofoca, le quiero más y más”, dice para sí-.⁸ Por eso habrá final feliz, y bajo la protección de otra mujer con quien ahora vivirá Susana: la madre de Julián. Si bien no aparece nunca en escena, es una presencia que garantiza el orden, el camino recto y la unión familiar. Podemos deducirlo de la frase que la Señá Rita repite a menudo para disuadir a su ahijado de cometer locuras: “Julián, que tienes madre”. Pero la joven prometida ha dejado, mientras tanto, bien en claro, el derecho a poner sus propios límites porque cuando Julián la increpa “¿Y si a mí no me diese la gana de que fueras del brazo con él?”, ella le contesta

⁶ Op. cit., cuadro segundo, escena II, p. 25.

⁷ Op. cit., cuadro segundo, escena V, p. 30.

⁸ Op. cit., cuadro segundo, escena VII, p. 33.

sin vacilar: “Pues me iría con él de verbena...y a los toros de Carabanchel...”⁹

Otra zarzuela con algunas situaciones más o menos similares, dentro de un ambiente muy parecido y con una protagonista cuyos rasgos personales la acercan, como a Susana, al prototipo del que hablábamos, es *La revoltosa*. Con música compuesta por el maestro Ruperto Chapí y libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, este sainete lírico en un acto, fue estrenado el 25 de noviembre de 1897, tres años más tarde que el anterior, y en el mismo teatro, el Apolo de Madrid. La acción se desarrolla en una “corrala”, tipo de vivienda popular del Madrid antiguo, heredera de las casas de campo manchegas. Consiste en un gran patio rodeado por una edificación de tres o cuatro pisos, con balcones corridos, a los que dan las puertas de los pequeños departamentos de cada familia. Las características de esta construcción hacían que todos se involucraran en la vida de los demás. En ese escenario, Mari Pepa, una muchacha bonita y graciosa, tiene embobados a un grupo de vecinos de edad bastante madura, y ella se divierte coqueteando pero sin tomarlos en serio. Los celos llevan a las esposas a tenderles una trampa, haciéndole creer a cada uno que Mari Pepa lo ha citado a solas, con el objeto de descubrirlos a todos juntos cuando acudan a la supuesta cita. La intriga está a punto de tener un desenlace no esperado por los celos de Felipe, el joven que ama a la muchacha y del que ella está enamorada. Una de las mujeres decide, entonces, contar la verdad y dejar bien claro que “Mari Pepa no ha tenido la culpa de nada”, acto de sinceridad que desemboca en el final feliz.¹⁰ A mi juicio, a pesar de ciertas similitudes, no puede considerarse que la protagonista es la reiteración de un cliché que las iguala a ella y a Susana, pues ambas están delineadas con rasgos que las diferencian. Mari Pepa no tiene un plan propio ni actúa de manera equívoca por deseos de venganza. Lo que se puede decir es que esta muchacha es un poco inconsciente, y que se divierte sin pensar en las reacciones que provoca en los demás, tanto las grotescas aspiraciones de sus vecinos medio reblandecidos como los celos de las otras mujeres de la corrala o el despecho de su querido Felipe. Podría agregarse que Susana es más madura y no pierde, en ningún momento, el control de la situación, mientras Mari Pepa es más irreflexiva, más traviesa -y hasta más simpática-, una verdadera niña “revoltosa” que se ve envuelta en problemas por no haberlos previsto. En este caso, también los hilos de la trama son movidos por un personaje femenino. Pero que aquí tiene carácter coral ya

⁹ Op. cit., cuadro segundo, escena VI, p. 32.

¹⁰ www.zarzuelaoviedo.es/ficha.php?id=23&tab=festivallirico. Ver escena final, p. 70.

que es el conjunto de vecinas que arman la trampa y la desactivan a tiempo para que pueda producirse el desenlace feliz.

Hemos visto dos zarzuelas y cuatro mujeres -Susana, Mari Pepa, la seña Rita y la tía Antonia- dotadas por los libretistas de rasgos propios como el carácter, la edad y los principios éticos, que hacen de cada una un personaje diferenciado. Pero hay algo que todas comparten, y es el medio en el que se desarrollan sus vidas: los barrios populares de Madrid, a fines del siglo XIX. Es un medio duro, donde se vive con “cuatro pesetas”, como dice Julián, en vecindarios superpoblados, donde las casas no son confortables, no hay privacidad posible y donde el mantón de Manila no es solo un adorno sino también prenda de empeño.¹¹ D. Hilarión es de los pocos que tienen “lo que hay que tener”, por lo que despierta la codicia de Antonia. Sin embargo, es un medio donde se defiende, con orgullo, la dignidad de trabajar y vivir honradamente, como ya hemos visto que hace el cajista de imprenta. En cuanto a las muchachas, todas tienen un oficio de los que requieren aprendizajes y destrezas, como Susana y Casta que son costureras o Mari Pepa que es planchadora. Además, ese ambiente donde es difícil la privacidad tiene una cara positiva que es la protección a sus miembros. Y, habitualmente, por parte de mujeres. La seña Rita, la madre de Julián, las vecinas que no quieren perjudicar a Mari Pepa por muy “revoltosa” que sea, son representantes activas de un cuerpo social donde solidaridad, reglas de conducta y valores éticos preservan para la gente del barrio su “lugar en el mundo.”

Pero no todos los que tratan de ganarse la vida en Madrid, cuentan con esta protectora contención. Veremos, ahora, un personaje de *La Gran Vía*, zarzuela en un acto y cinco cuadros, titulada *revista madrileña-lírico-cómica, fantástico-callejera*, con libreto de Felipe Pérez y González y música de los maestros Federico Chueca y Joaquín Valverde, estrenada en la década anterior a las otras dos, en el Teatro Felipe de Madrid, el 2 de julio de 1886, cuando se anunció la apertura de la gran vía que atravesaría Madrid. El éxito la mantuvo tanto tiempo en cartel que fue necesario cambiar algunos cuadros pues los propósitos de que funcionara como revista de actualidades, obligaron a ir readaptándola. En su desfile satírico de los tipos humanos de la capital, hay un personaje femenino que nos

¹¹ Dice de su vivienda, en *La verbena de la Paloma*, una mujer que no se decide a llevar a su niño a dormir a casa: “Si hace calor arriba/ que sale fuego de la pared.” Op. cit., cuadro primero, escena I, p. 18. Esas mismas paredes que se recalentaban con la canícula de agosto se congelaban en invierno. Respecto al mantón, el boticario nos informa que él ha recuperado los de Susana y Casta para que puedan llevarlos a la verbena. Op. cit. cuadro primero, escena I, p. 24. Si Julián sabía que su novia lo tenía empeñado, esto explicaría su pregunta “¿Dónde vas con mantón de Manila?” que suena un poco obvia cuando van todas a lucir el suyo en la fiesta del barrio.

interesa en particular: “la” Menegilda, deformación vulgar del nombre Hermenegilda, muchacha campesina que llega, como muchas de la época, a trabajar de criada en Madrid. En este caso, considero que es mejor escuchar de ella misma, los pormenores de su historia.

“¡Pobre chica, la que tiene que servir!
Más valiera que se llegase a morir;
porque si es que no sabe por las mañanas brujulear,
aunque mil años viva,
su paradero es el espital.
Cuando yo vine aquí
lo primero que al pelo aprendí,
fue a fregar, a barrer,
a guisar, a planchar y a coser;
pero viendo que estas cosas
no me hacían prosperar,
consulté con mi conciencia
y al punto me dijo "Aprende a sisar."
"Aprende a sisar, aprende a sisar."
Salí tan mañosa que al cabo de un año
tenía seis trajes de seda y satén.
A nada que ustedes discurran un poco,
ya saben o al menos,
ya se han figurao
de dónde saldría
para ello el parné.
Yo iba sola por la mañana a comprar
y me daban seis duros para pagar:
y de sesenta reales gastaba treinta,
o un poco más,
y lo que me sobraba me lo guardaba un melitar.
Yo no sé cómo fue
que un domingo después de comer.
Yo no sé qué pasó,
que mi ama a la calle me echó;
pero al darme el señorito
la cartilla y el parné
me decía por lo bajo:
"Te espero en Eslava tomando café."
"Tomando café, tomando café."
Después de este lance serví a un boticario,
serví a una señora que estaba muy mal;
me vine a esta casa y aquí estoy al pelo,
pues sirvo a un abuelo
que el pobre está lelo

y yo soy el ama,
y punto final.”¹²

Es difícil juzgar con dureza a la muchacha que, si bien se transforma en un personaje de la picaresca, no llegó a la capital con ese propósito e intentó aprender todas las tareas domésticas “al pelo”. Pero considerando la situación que atravesaban las mujeres que dejaban las empobrecidas aldeas españolas, en las últimas décadas del siglo XIX, buscando subsistir en la capital, podemos conjeturar algo más sobre su historia. Hermenegilda, que ha perdido la contención familiar y comunitaria de su pueblo, tampoco tiene en la ciudad la pertenencia acogedora a un barrio popular como Susana o Mari Pepa. En la soledad de una casa y un medio que le son completamente ajenos, y limitada por su ignorancia –seguramente, es analfabeta-, su situación de servidumbre y pobreza se le presenta con visos de continuar siempre igual hasta la vejez. Ni siquiera parece que pueda aspirar a un noviazgo serio con un operario como Julián o Felipe porque su origen campesino la margina de los códigos de la vida de la capital, aunque éstos sean los de la clase obrera, los cuales tienen sus custodios como, por ejemplo, el sentencioso posadero, marido de la señá Rita.¹³ En la misma *Gran Vía*, hay un número musical dedicado a “un baile de criadas y de horteras”, con estas descripciones: “Hay pollo que cuando bailando va/ enseña la camisa por detrás,/ y hay cocinera que entra en el salón,/ llenos los guantes de carbón.” Y lo peor es el final: “[...] y cansados después/ del continuo danzar /cuatro limpias ir a echarse al Restaurant/, al Restaurant a ver si allí/ nos encontramos un gilí/ y procurar con mucho aquél/ dejarle sin parné.”¹⁴ No parece éste un ambiente que frecuenten muchos habitantes de las barriadas populares de Madrid, ufanos de vivir honestamente de sus oficios y de practicar ciertas normas sociales. Una de ellas es la pulcritud, la compostura y la elegancia atildada para los días festivos, con signos como la blancura impecable del pañuelo de crespón que lucen prolijamente

¹² www.arcadiajerez.com/gestión/contenidos/agenda/libretos/Libro%20Gran%20Via. Número 4, cantado, “Tango de la Menegilda”, p. 37.

¹³ Dice a su mujer: “Oye, oye, oye. Para los pies que las buenas formas me las han enseñado a mí de chico...”, *Verbena de la Paloma*, cuadro primero, escena I, p. 22. Y comenta, un poco más adelante, cuando ella se va a la verbena con Julián: “Eso está en el orden. El divertirse honestamente en una verbena no está reñido con los mandamientos”. Y es famosa la advertencia que repite a Julián hasta el final: “Y a ver si aprendes a *comprimirte*”, cuadro tercero, escena XII, p. 41. Lo que quiere decir es “reprimirte”, rasgo humorístico del libreto acerca de los deslices en las pretensiones culturales del personaje y de otros como él.

¹⁴ Op. cit., número 10, cantado, “Shotis del Elíseo”, pp. 66-67.

anudado, ellos en el cuello y ellas en la cabeza. Felipe describe a su Mari Pepa como “la de la falda de céfiro y el pañuelo de crespón”.¹⁵

Para progresar, Hermenegilda no encuentra otra salida que dar un gran giro en su conducta, sin otra ayuda que el instinto de supervivencia. Los directores de escena que tienen en cuenta estas cuestiones socioculturales, marcan a esta aldeana desarraigada un andar poco garboso, gestos de una exageración más bien ruda y posturas que afirma sobre las piernas abiertas. En contraste, las madrileñas, como las de las dos zarzuelas anteriores, se desplazan por el escenario con la cabeza bien erguida, pasitos cortos, movimientos armoniosos y cimbreados -la “falda de céfiro”, según la preciosa metáfora de *La revoltosa*- y esa elegancia afectada de gestos breves, contenidos, casi pegados al cuerpo que, asimismo, emplean los hombres. Constituyen las señas de una identidad “castiza” cuya quintaesencia es el empaque en el modo ortodoxo de bailar el madrileño shotis.¹⁶ Las mujeres traslucen mediante esas maneras, una orgullosa alcurnia de capitalinas.¹⁷ Algo que será duro de conquistar para “la Menegilda”, y que trata de lograr con los trajes “de seda y satén”.¹⁸

¹⁵ Op. cit., escena XXI, “Dúo de Felipe y Mari Pepa”, p. 62. Respecto a códigos de elegancia en la clase obrera, no tiene desperdicio la descripción que hace el mismo Felipe de como se imagina él con su pareja en una noche de verbena: “¡Yo, más contento que el gallo,/con mi chaqueta de pana,/con mi pantalón de talle,/con mi pechera bordada,/con mi pañuelito al cuello,/con mis botitas de caña,/con mi gorrilla de seda/ [...]. Y ella..., verás tú..., bonita/ [...] con sus buenas arracadas/de oro fino, con sus botas/menuditas, con su falda/de céfiro, que clarea/sobre la crujiente enagua;/con su pañuelo finísimo/ de crespón.” Op. cit. escena XVI, pp. 50-51

¹⁶ Si bien, como señala la acepción 2 del DRAE, el adjetivo ‘castizo’ se aplica a lo “Típico, puro, genuino de cualquier país, región o localidad” el uso lo ha relacionado, sobre todo, con Madrid. Se utilizan, asimismo, sustantivos como ‘manolo/a’, ‘chulapo/a’, ‘chispero/a’, ‘majo/a’, ‘barbián/a’ con un sentido que podemos sintetizar como “persona gallarda, muy particularmente, de Madrid”.

¹⁷ En las zarzuelas que estamos viendo y en otras, no faltan los elogios a la gallardía de las mujeres madrileñas. Véanse, por ejemplo, en *Luisa Fernanda*, estos versos de Vidal: “Mirad esos ojos negros/ que están diciendo: ¡Miradme!, y esa planta de princesa y ese garbo,... que es el aire madrileño/ que respiran las manolas por la calle, /y decidme, con franqueza,/ si es pecado enamorarse. Ver www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-luisafernanda.pdf. Acto III, hablado, p.277.

¹⁸ Puntualicemos que su “melitar” no es un sargento como presume, sino un soldado raso, posiblemente, de un pueblo como ella, y que le pega a la muchacha cuando se pone celoso. Bastante a menudo, parece, por la inclinación de ella hacia los señoritos y los caballeros, como ya hemos visto en el tango con su historia. Op. cit., ver tras el mutis de Da. Virtudes, escena del diálogo con el caballero, hablado, p. 40.

¿Y para quien ha trabajado, al principio, la muchacha? ¿Dónde ha hecho su “aprendizaje”? No es por cierto, en una mansión de familia rica. En el número siguiente de la zarzuela, aparece Da. Virtudes, la dueña de casa, para contar sus desventuras con sucesivas criadas. Y, una vez más, deducimos entre líneas, aspectos de la vida del personaje, que está lejos de ser una mujer de la gran burguesía, blindada por su poder y su fortuna. No solo no consigue que las muchachas la obedezcan sino que según cuenta, “[...] tuve una que a poco me pega [...], después tuve otra que sí me pegó.”¹⁹ Y la lista de las cosas que le fueron faltando -“un cucharón de metal”, “una falda de tul”, “unos pendientes de azabache”- termina, “y, por fin, de tantas faltas, /faltóme mi esposo, que fue lo peor”. Pero, finalmente, sus desventuras se acaban con la última mujer que describe: “...Tan buena persona/ que friega, que barre, / que lava, que cose, /que plancha, que guisa/ porque esa soy yo.” Entre las que tienen que servir y temen terminar sus días en la soledad de un hospital, y esta señora de la pequeña clase media, que creyó tener una vida estable con algunas comodidades pero acabó dedicada a las tareas domésticas, abandonada por un marido casquivano, no se puede hablar de “buenas y malas”. Todas pueden ser víctimas o victimarias al compás de los cambios de una sociedad conmocionada por la revolución industrial, cuyas transformaciones fueron diseccionadas por la literatura decimonónica. Los campesinos desplazados y las nacientes clases medias se entrechocan por un espacio en las ciudades, como placas tectónicas desensambladas. La conducta picaresca de una criada la convierte en “el ama” mientras “la señora” termina por hacer, resignadamente, las tareas de aquella. Las tensiones de la nueva sociedad asumen en *La Gran Vía*, los rasgos burlescos de una zarzuela “cómicofantástico-callejera” pero no dejan por eso de ser menos conflictivas para los habitantes de Madrid.

Pasaremos a otra zarzuela que también refleja aspectos históricos pero de índole diferente. Se trata de *Luisa Fernanda*, denominada comedia lírica en tres actos, con música de Federico Moreno Torroba y libreto de Federico Romero Sarachaga y de Guillermo Fernández-Shaw. Fue estrenada en el Teatro Calderón de Madrid, el 26 de marzo de 1932. Gran parte de la acción se desarrolla en la capital, durante el reinado de Isabel II, en los momentos previos a la revolución de 1868, y sobreviene el desenlace en una casa de campo de Extremadura, poco después del destronamiento de la reina.

La primera escena ocurre en la madrileña plazuela de San Javier, flanqueada por un palacete del siglo XVIII y una sencilla posada. Entre los inquilinos de ésta, vive un hombre orgulloso de haber sido escribiente en la intendencia real -aunque esto le haya reportado pocos medios económicos-,

¹⁹ Op. cit., número 4 bis, cantado, “Tango de Da. Virtudes”, pp. 37-38.

con su hija, Luisa Fernanda. Ésta ama profundamente a Javier, un joven coronel de húsares, que prefiere las aventuras galantes al sincero amor de su novia. Mariana, la posadera, aconseja a la joven que lo olvide y atienda a los requerimientos de Vidal, un hacendado extremeño de nobles cualidades que la ama aunque no tenga muchas esperanzas. Llega Javier en busca de Luisa Fernanda, pero se cruza en su camino un personaje singular que es la duquesa Carolina, la dueña del palacete²⁰. Es una poderosa aristócrata de Granada, dama de honor de la reina, bella y viuda, que sabe servirse de sus encantos para sus fines. En medio de las convulsiones políticas que amenazan el reinado de Isabel II, ella se ha involucrado en la defensa de la causa monárquica y decide ganar para ésta el apoyo del coronel de húsares. En el famoso dúo que comienza “Caballero del alto plumero”, despliega toda su seducción y Javier no duda en aceptar la invitación de entrar en el palacete.²¹ Para abreviar, diremos que ante las pruebas de esta nueva infidelidad, Luisa Fernanda acepta las propuestas de matrimonio de Vidal. En claro contraste con la actitud de Javier, cuando Carolina intenta seducir al rico extremeño para que contribuya a la defensa de la causa realista, éste no se deja engatusar. Y no por razones ideológicas sino porque comprende que detrás de tanta zalamería está la intención de usarlo. Ambos miden sus fuerzas en otro famoso dúo “Para comprar a un hombre se necesita mucho dinero”, donde Vidal demuestra que su astucia supera a la de ella que, por cierto, no es poca.²² Tras el destronamiento de Isabel II, Luisa, su padre y Mariana, la posadera, están en la dehesa de Vidal mientras se acerca el momento de la boda. Pero reaparece Javier. Derrotado su bando, solo y exiliado en Portugal, ha cruzado la frontera para poder hablar una vez más con Luisa Fernanda. Ella, al principio, le segura que no quiere romper la promesa hecha a Vidal. Pero es éste mismo quien, al comprender que su novia sigue amando a Javier, aunque con el corazón destrozado, la libera de su compromiso.

Esta zarzuela es casi 50 años posterior a *La verbena de la Paloma*, y considero que pueden señalarse ciertos rasgos de “intertextualidad”.²³ Por

²⁰ Hay toda una simbología en la escenificación: la plazuela lleva el nombre del húsar y a cada lado, están las viviendas de las dos mujeres que se enfrentarán por él. Palacetes y sencillas viviendas son una mezcla frecuente, de herencia medieval, en el viejo Madrid. Resabios de épocas en que no había “barrios residenciales”. Precisamente, con la revolución industrial, cada vez habrá mayor separación entre los barrios obreros y los destinados a viviendas suntuosas, y la apertura de la Gran Vía, con sus espléndidos edificios, marcó un momento de transición.

²¹ www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-luisafernanda.pdf. acto I, número 4, cantado, “Dúo de la Flor”, de Carolina y Javier, pp. 241-242.

²² Op. cit., acto II, número 7, cantado, dúo de Vidal y Carolina, pp. 253-254.

²³ Recordemos que Gerard Genette define la intertextualidad como una relación de “copresencia” de un texto fuente y otro/s posterior/es; y ha propuesto las categorías

ejemplo, en el personaje de la posadera Mariana porque es bastante parecida a la tabernera Rita. Emparentadas por sus oficios, ambas ejercen como matriarcas del barrio, decididas, sensatas, siempre dispuestas a sostener, aconsejar, consolar y, si es necesario, echar una buena reprimenda. Esto es lo que hace, sin medias tintas, Mariana con Javier, cuando lo regaña por sus aventuras y el desapego que demuestra por Luisa Fernanda.²⁴ Ya hemos dicho que a ella trata de abrirle los ojos para que compare los sólidos principios de Vidal con las veleidades de Javier. Sin embargo, en vísperas de la boda, es la primera en darse cuenta de que Luisa no podrá nunca amar al extremeño. Respecto a éste, es Mariana la única persona que admite a su lado cuando ya han partido Luisa Fernanda y Javier. Y es ante ella que el otrora hombre fuerte, finalmente, se desmorona, con la desgarradora confesión que cierra la zarzuela: “Sin mi morena, / morena clara, / sin mi morena/ no sirvo ya pa’nada.”

Respecto a Luisa Fernanda, también hay una escena que recuerda los desplantes de Susana en la famosa habanera de *La verbena de la paloma*. En este caso, se celebra la verbena de San Antonio. La protagonista está tomando un refresco con su padre y Vidal cuando aparece Javier, con quien ya ha roto. Cito los fragmentos del dúo que considero similares a los de *La verbena*:

“Javier: ¡Cuánto tiempo sin verte,
Luisa Fernanda!
LF: Desde el último día
si no me engaño.
J. Y ahora vas, por lo visto
de cuchipanda.
L.F. Ahora voy donde quiero:
no es como antaño.
.....
Con mi novio y mi padre/
voy de paseo.
J. ¿Ese tipo es tu novio? /
¡Qué interesante!
LF. Es un hombre de veras,
no un fariseo.
J. Ahora mismo, te marchas/
porque yo quiero.
LF. Pero ¿tú te has creído/mi carcelero?
J. a V.: A esta señorita/ debe Ud. saber

de “hipotexto” para el texto fuente y de “hipertexto” para el que deriva del primero mediante procesos de transformación. Véase su *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, pp. 10-15.

²⁴ Op. cit., acto I, diálogo de Mariana y Javier, hablado, pp. 233-234.

que la considero /como mi mujer.

L.F. Esa historia se acabó
para siempre de verdad.²⁵

Lo que acerca a Susana y a Luisa Fernanda es esta escena, donde se plantan con actitud firme ante la prepotencia de los novios y disparan respuestas cargadas de ironía, así como que ambas declaran que más aman cuanto más sufren.²⁶ Pero las separan, y mucho, las circunstancias. Julián no parece haber tenido la inconstancia de Javier, y el grotesco D. Hilarión está en las antípodas de un hombre tan íntegro como Vidal. Por eso, mientras una busca vengarse solo por una noche, la otra intenta terminar con una relación que la está martirizando y encontrar “la paz de un hogar labrador”. Y si la brava modistilla de la parroquia de la Paloma regresa junto a su cajista de imprenta cuando le ha demostrado que con ella no se juega, la muchacha pobre pero que ha tenido una educación burguesa gracias a la profesión de su padre, lo que asume es más bien una actitud de heroína literaria del romanticismo, capaz de perdonar siempre al réprobo, aún en las peores circunstancias.²⁷

Hay otras dos escenas donde Luisa Fernanda saca a relucir un carácter fuerte. Una es cuando se enfrenta a la duquesa Carolina:

“Para usted la vida es bella
mirada desde su altura,
¡Pero qué triste y qué dura
cuando hay que luchar por ella!

.....
Venga un orden diferente
¿Mejor o peor? No sé.
Pero donde yo y usted
nos veamos frente a frente.

²⁵ Op. cit., acto II, número 8, cantado, “Cuarteto y subasta”, pp. 257-258. Recordar de la habanera de *La verbena*: Julián: ¿Y quién es ese chico tan guapo con quien luego la vais a correr? Susana: Un sujeto que tiene vergüenza, pundonor y lo que hay que tener. Julián: ¿Y si a mí no me diese la gana de que fueras del brazo con él? Susana: Pues me iría con él de verbena... y a los toros de Carabanchel.”

²⁶ Susana: Cuanto más me sofoca, le quiero más y más. Op. cit., cuadro segundo, escena VII, p. 33.

Luisa Fernanda: Tengo amores antiguos [...] Cuanto más me atormentan, más sabrosos me saben. Op. cit., acto I, número 3, cantado, dúo de Vidal y Luisa Fernanda, p. 239. De todos modos, ambas se inscriben en la tradición que durante siglos repitió un imaginario derivado del “amor cortés”, entre cuyos códigos no había amor verdadero sin sufrimientos.

²⁷ Véase su confesión, acto III, número 13, dúo de Javier y Luisa Fernanda, p. 280: “te quise siempre;/ [...] cuando me quisiste;/ ¡cuando me olvidaste!”

Ni más alta ni más baja,
al nivel del corazón
.....
Más lo que no puede ser
es que tenga Ud. derecho
a las ansias que en su pecho
haya sentido nacer,
y además por el placer
de abrumar con su grandeza
¡a ensombrecer de tristeza
los ojos de otra mujer!”²⁸

En el romanticismo de tintes literarios de Luisa Fernanda, encajan bien los ideales de libertad social que declara al principio de este recitado, pero puede apreciarse, finalmente, la deriva a su propia situación sentimental. La otra escena donde abandona su natural pacífico es cuando en un conato de revolución, defiende a Javier de una turba enfurecida que lo persigue hasta el patio de su posada, por su condición de oficial realista.²⁹ Se comprueba que, como en el enfrentamiento con Carolina, la valentía del gesto es el resultado de la intensidad de esos sentimientos amorosos que condicionan su destino.

Su rival, la duquesa, resulta, a mi juicio, un personaje femenino más interesante. Interviene en la situación política, activamente, para defender lo que, en definitiva, es su mundo. Conoce bien el alcance de sus atractivos y su astucia, sin dudar en servirse de ello. Además, ni siquiera se preocupa por ocultar sus actitudes frente a la vida porque no solo se presenta junto a Javier en la verbena de San Antonio sino que allí decide rematar entre toda la concurrencia, la posibilidad de bailar con ella, como contribución a las limosnas para la ermita del santo.³⁰ Luisa Fernanda la considera por esto “una desvergonzada”, y Mariana le dice, escandalizada: “Pero piense usted, señora/ lo que va a decir la gente.” A lo que responde Carolina “Si lo aprueba el Sr. cura/ ¡qué me importa a mí la gente!”³¹ Mariana y Luisa Fernanda que se declaran liberales en política, se muestran conservadoras respecto a las normas de conducta, mientras la duquesa, del partido

²⁸ Op. cit., acto II, cuadro tercero, recitado, pp. 270-271.

²⁹ Op. cit., acto II, cuadro tercero, pp. 272-273. En este episodio, Javier demuestra, una vez más, su conducta nada fiable porque al ver su vida amenazada promete a Luisa: “Si de esta empresa la vida salvo,/ que no me falte tu buen amor”. Sin embargo, al librarse del peligro no duda en volver a la duquesa.

³⁰ Op. cit., acto II, cuadro primero, pp. 259-260. En este caso, también se puede hablar de “intertextualidad” porque en *Doña Francisquita*, estrenada nueve años antes, hay una escena parecida, donde Aurora, rival de la protagonista, se ofrece en el remate de un baile.

³¹ En la escena anterior, ha pedido autorización al párroco.

conservador, es abiertamente liberal en sus actitudes. En este caso y en otras situaciones, queda claro que tampoco en esta zarzuela hay un discurso ideológico monocolor, sino que al igual que en *La Gran Vía*, lo que sube a escena son los conflictos, las contradicciones y un abanico de matices de convulsos momentos históricos. Seguramente, además de sus reconocidos méritos artísticos, estas características han de haber contribuido a su continuada vigencia.

Abordaremos ya la última de las zarzuelas, *Doña Francisquita*, denominada “comedia lírica”, en tres actos, con libreto de Federico Romero Sarachaga y Guillermo Fernández-Shaw, y música del maestro Amadeo Vives. Se estrenó el 17 de octubre de 1923 en el Teatro Apolo de Madrid. Por sus características, hasta se ha propuesto considerarla una ópera cómica. Esto puede resultar excesivo pero no cabe duda de que es una de las zarzuelas más relevantes, y que sentó un modelo dentro del “género grande”.³²

Está basada en la comedia urbana *La discreta enamorada* de Lope de Vega. Pero el Fénix, a su vez, se valió de la combinación de dos motivos provenientes de la literatura medieval. Uno es el de “las bodas de Enero y Mayo”, cuyo núcleo es el de un hombre mayor que pretende casarse con una jovencita, sin considerar que ella puede querer una pareja de su edad. El motivo es tratado satíricamente, por ejemplo, en los *Canterbury Tales* de Geoffrey Chaucer, en el cuento del mercader, y continuará apareciendo con frecuencia en los siglos siguientes, desde tragedias como *El castigo sin venganza* del mismo Lope hasta comedias, como *Antíoco y Seleuco* de Agustín Moreto o *El sí de las niñas* de Leandro de Moratín.³³ El segundo motivo del que se sirve Lope es el de “la tercería involuntaria”, el cual desarrolla las artimañas de una mujer que usa como mediador para conseguir sus amores a alguien que ignora, por completo, que está desempeñando ese papel. Aparece, por ejemplo, en la tercera *novella* de la tercera jornada del *Decamerón* de Boccaccio. Lope no solo fusiona los dos

³² “Género grande” y “género chico” son denominaciones basadas en la duración de las zarzuelas. Las que pertenecen a la segunda categoría, tienen solo un acto que no se extiende por más de una hora, como *La verbena de la Paloma*, *La Gran Vía* y *La revoltosa*. En cambio, las que tienen más de un acto, como *Doña Francisquita* y *Luisa Fernanda*, integran la otra categoría. Para un ilustrativo panorama sobre los orígenes de la zarzuela, su desarrollo y algunas cuestiones genéricas, ver Pola Suárez Urtubey, “Vida y pasión del género de la zarzuela” en *La ópera, 400 años de magia*, Buenos Aires, Editorial Claridad, 2010, pp. 75-80.

³³ Me he ocupado de la ramificada trayectoria de este motivo en, “Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de temas y motivos medievales a través del teatro musical. El caso de las bodas de enero y mayo”, *Actas del XV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM)*, Universidad de Logroño (España), en prensa.

motivos sino que los transforma, al tiempo que suprime los aspectos escabrosos de la infidelidad que ambos implican en algunos textos. Así, en *La discreta enamorada*, respecto al primer motivo, la boda del viejo Capitán Bernardo con la joven Fenisa no llega a realizarse. Y el impedimento proviene de la intersección con el segundo motivo, porque la muchacha logra que un mediador involuntario atraiga sobre ella la atención de Lucindo, hijo de su pretendiente. La singularidad es que tal mediador es el propio Lucindo, que nunca se ha fijado en ella porque está enamorado de otra mujer. Las artimañas de Fenisa culminan exitosamente porque consigue que Lucindo se enamore y se case con ella.

El libreto de la zarzuela simplifica el complejo entramado de enredos, confusiones y peripecias que en la comedia de Lope se suceden a un ritmo que no da respiro. Y traslada la acción del Madrid de los Siglos de Oro al Madrid romántico de mediados del siglo XIX, durante los festejos del carnaval. No obstante, conserva la trama central, y reproduce versos y situaciones casi textualmente. *La discreta enamorada*, por ejemplo, comienza con estos versos:

“Belisa (la madre): Baja los ojos al suelo
porque solo has de mirar
la tierra que has de pisar.
Fenisa: ¡Qué! ¿No he de mirar al cielo?
Belisa: No repliques, bachillera.”³⁴

Y en *Da. Francisquita*, casi al principio, tenemos el siguiente diálogo:

“Da. Francisca (la madre): Nos miran esos hombre, la vista baja.
Da. Francisquita: Déjame madre mía que mire al cielo.
Da. Francisca: No repliques, bachillera.”³⁵

La escena que se desarrolla a continuación, alrededor del pañuelo que deja caer la joven y le alcanza el galán, donde ella se demora, intencionalmente, en mirar dentro de las mangas, en preguntar si es de encaje y está algo descosido, mientras la madre trata, sin éxito, de cortar la conversación, a la cual da fin la niña comunicando donde vive por “si aparece la verdadera dueña del pañuelo”, resulta muy similar en Lope y en la zarzuela.

³⁴ Lope de Vega, *La discreta enamorada*, edición de José Miguel Marín, Valencia, Editorial Tilde, 2008.

³⁵ www-arcadiajerez.com/gestión/contenidos/agenda/libretos/LibroFrancisquita. Acto I, escena I, número 1, p. 35.

Pero entre los cambios introducidos en el libreto, nos interesa, en particular, el de los dos personajes femeninos más importantes. Si bien Francisquita teje una complicada trama de enredos al igual que Fenisa, ésta es de un carácter mucho más rebelde y ya desde las primeras escenas, se la ve en una actitud muy cuestionadora frente a las normas de conducta que trata de inculcarle su madre. En cambio, Francisquita no deja nunca de ser respetuosa con su progenitora y siempre da muestras de un carácter amable y dulce.³⁶ Incluso, protagoniza una escena con Fernando, el joven con quien desea casarse, que hoy nos desconcierta un poco por la actitud sumisa que revela. Se trata del siguiente dúo:

Da. F. Cuando sea una señora
.....
no podré con mis amigas
.....
ir al prado de paseo.
Fdo. ¡Claro está!
Da. F. Como ya estaré casada
.....
tendré solo permitido
.....
cuando salga por las tardes
.....
pasear con mi marido.
Fdo. Pues seré yo ese hombre afortunado.³⁷

El otro personaje que varía, significativamente, es la primera amada del galán. En *La discreta enamorada*, Lucindo está enamorado de Gerarda, una prostituta cuya participación en la trama queda opacada por la vivacidad arrolladora de Fenisa en pos de sus objetivos. En cambio, en la zarzuela, Fernando está loco de amor por Aurora Beltrán, una actriz que tiene al público de Madrid rendido a sus pies, y que se define a sí misma como:

“Aurorilla la Beltrana,
soberana del bolero,
ni se rinde por zalemas
ni se vende por dinero.
En la calle del Soldado
come, duerme y vive sola.

³⁶ Compárense, por ejemplo, las respuestas de ambas protagonistas en los dos fragmentos citados. Fenisa: ¡Qué! ¿No he de mirar al cielo? /Francisquita: Déjame, Madre mía, que mire al cielo.

³⁷ Op. cit., acto II, escena 4, número 7, pp. 53-54.

El que quiera conquistarla
pida su vez en la cola.”³⁸

El temperamento de Francisquita parece haber empalidecido respecto al que caracteriza a su antecesora del Siglo de Oro, al adquirir los rasgos de señorita bien educada establecidos por el siglo XIX -Recordemos que su madre, la viuda de Coronado, es dueña de una reconocida pastelería, lo que la ubica en la pequeña burguesía de comerciantes que se desarrolló durante esa centuria-. Por el contrario, la figura de la rival crece al dejar de ser un amor comprado, como en Lope, para convertirse en una mujer autónoma que se ha ganado la devoción del público de Madrid por su arte en el canto y el baile y por una personalidad vital y chispeante en la que el pueblo se siente reflejado. Corroboran esta empatía los comentarios que despiertan cada una de sus actuaciones. Sobre todo, en el final del primer acto, cuando de pie sobre una calesa, en medio de ovaciones, proclama “Soy madrileña porque Dios ha querido que así lo sea/ y en mis amores siento igual que una moza de Embajadores”. A lo que el coro responde:

Suenen guitarras
mientras cantan las voces de las campanas.
¡Viva el jaleo
y al amor abran paso los madrileños!
¡Viva el pueblo de Madrid,
por gallardo y por jovial!
¡Eres tú sin igual,
porque llevas dentro campanas de cristal!³⁹

Se diría que el carácter fuerte y desenvuelto que la literatura y la historia parecen testimoniar en muchas mujeres españolas de la Edad Media y de los Siglos de Oro, pertenecientes a todos los estamentos sociales -carácter heredado, sin duda, por las hispanoamericanas-, a partir del ideal femenino consagrado por la época victoriana, quedó repartido entre las mujeres de familias poderosas, como la duquesa Carolina, y las de los ámbitos más populares, como las matronas de barrio -Rita y Mariana-, las jóvenes obreras -Susana y Mari Pepa-, o las reinas del espectáculo -Aurora-.⁴⁰ Mientras tanto, a mitad de camino entre estos extremos sociales, las niñas de familias pequeñoburguesas, como Luisa Fernanda y Francisquita, se

³⁸ Op. cit., acto I, escena I, número 1, p. 33.

³⁹ Op. cit., acto I, escena 3, p. 48.

⁴⁰ Hermenegilda no cuenta porque se ha degradado, como Antonia, hacia márgenes picarescos. No le faltan antecesoras literarias a la joven criada de la *Gran Vía*, con protagonistas de la novela picaresca, como *La lozana andaluza* o *Teresa de Manzanares*.

fueron acercando a ese modelo “angelical” contra el que se revelaría Virginia Woolf.

Estamos llegando al final de nuestro recorrido. Hemos hecho calas en cinco zarzuelas y hemos visto desfilar a varias mujeres que se ubican en el cruce de diferentes coordenadas: el lugar de origen, la edad, la clase social, la ocupación, el carácter y los principios éticos. Cada una de ellas comparte algunas coordenadas con otras, pero de tal modo que ese cruce donde se construye su destino, lo ocupa ella sola. No hay, por eso, dos que sean iguales y se puedan confundir. Pienso que puede afirmarse que son personajes literarios y no estereotipos que respondan a un cliché. Lo que sí resulta común a todas es que sus destinos se cumplen en Madrid.

Hay dos, Menegilda y Carolina, que han llegado de otras tierras de España. La primera para poder subsistir, la segunda, en el polo opuesto, pare ser parte de la corte y ejercer un activo protagonismo político en los destinos del país. Respecto a las demás, todo parece indicar que son madrileñas o que, por lo menos, ya están asimiladas a la capital desde hace mucho tiempo. Hay algunas que actúan de matriarcas en el barrio y protegen con su amor a hijos del corazón, como Rita a Julián y Mariana a Luisa Fernanda. Pero que en su rol maternal son necesarias hasta para un hombre tan hecho y tan derecho como Vidal que buscará apoyo en Mariana. En contraste, se ha visto que sobreviven en el microcosmos barrial, las que cultivan, como Antonia, mañas heredadas de Trotaconventos y Celestina. Por las convenciones del género, la mayoría de los personajes femeninos son jóvenes envueltas en la trama de una relación amorosa. Pero hemos comprobado que no solo difieren las historias sino, también, las actitudes que asume cada una, aún entre aquellas que más se parecen. La capital es, así, lugar de pertenencia, imán para las otras regiones, centro de grandes conflictos históricos y espacio para innumerables, variadas y pequeñas historias anónimas. Pero creo que, además, hay que recordar que la poesía medieval cantaba a las ciudades, frecuentemente, como si se tratara de una amada.⁴¹ Y en esa línea, Madrid aparece como una mujer ella misma, que recibe a través de los versos y la música de estas zarzuelas, el más rendido de los homenajes.

* * *

⁴¹ Recordar el Romance de Abenámbar. “Allí habla el Rey D. Juan, bien oiréis lo que diría:/ Granada si tú quisieses contigo me casaría. / Darte yo en arras y dote a Córdoba y a Sevilla/ y a Jerez de la Frontera que cabe sí la tenía. Granada si tú quisieses mucho más yo te daría”. En Manuel Alvar, selección, introducción y notas, *Romancero*, Barcelona, Bruguera, 1985, pp. 59-60.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, Manuel (selección, introducción y notas)
1985 *Romancero*, Barcelona: Bruguera.

CARRIZO RUEDA, Sofía M.
2015 “Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y transmisión de temas y motivos medievales a través del teatro musical. El caso de las bodas de enero y mayo”, *Actas del XV Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM)*, Universidad de Logroño (España), en prensa.

GENETTE, Gérard
1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Seuil.

LOPE DE VEGA, Félix
2008 *La discreta enamorada*, edición de José Miguel Marín, Valencia, Editorial Tilde.

SUAREZ URTUBEY, Pola
2010 “Vida y pasión del género de la zarzuela” en *La ópera, 400 años de magia*, Buenos Aires, Editorial Claridad.

Libretos de las zarzuelas

La verbena de la Paloma

[www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-laverbena de la paloma.pdf](http://www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-laverbena-de-la-paloma.pdf).

La revoltosa

www.zarzuelaoviedo.es/ficha.php?id=23&tab=festivallirico.

La Gran Vía

www.arcadiajerez.com/gestión/contenidos/agenda/libretos/Libroto%20Gran%20Via.

Luisa Fernanda

www.zarzuelaoviedo.es/programas/libreto-luisafernanda.pdf.

Doña Francisquita

www-

arcadiajerez.com/gestión/contenidos/agenda/libretos/LibrotoFrancisquita.

* * *

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

* * *

DRAMA MUSICAL Y EPOS MUSICAL, O DOS FÓRMULAS POSIBLES PARA VERDI Y WAGNER

JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ
(UCA – CONICET)

Resumen

En el libro tercero de la *República*, Platón establece que los poetas proceden o bien por pura narración (*diégesis*), o bien por un discurso producido mediante imitación (*mimesis*), o bien por una mezcla de ambos. Siguiendo este modelo clásico de análisis de los discursos ficcionales, en el cual se funda la distinción entre la poesía épica o diegética y la dramática o mimética, este artículo intenta demostrar que las óperas de Wagner, más que dramas musicales, constituyen consumados ejemplos de lo que podríamos llamar *epos musical* u *ópera diegética*, dada la función narrativa desempeñada por el sistema leitmotívico en la orquesta. Por el contrario, Verdi sí logró el ideal de un genuino drama musical, pues en sus óperas la supremacía de la voz como principal agente de la acción determina un discurso puramente mimético, sin rastro alguno de dispositivos diegéticos o narrativos.

Palabras Clave: mimesis – diégesis – ópera – voz – orquesta – drama

MUSICAL DRAMA AND MUSICAL EPOS, OR TWO POSSIBLE FORMULAS TO VERDI AND WAGNER

Abstract

In the third book of the *Republic*, Plato states that poets proceed either by pure narration (*diegesis*), or by a discourse that is effected through imitation (*mimesis*), or both. Following this classical pattern of analysis of fictional discourses, on which the distinction between epic or diegetic and dramatic or mimetic poetry is based, this article attempts to prove that Wagner’s operas, rather than *musical dramas*, are accomplished examples of what we could call *musical epos* or *diegetic-opera*, given the narrative role played by the leitmotiv system in the orchestra. On the contrary, Verdi has reached the ideal of a genuine musical drama because in his operas the supremacy of voice as principal agent of action determines a purely mimetic discourse without any trace of diegetic or narrative devices.

Key words: mimesis – diegesis – opera – voice – orchestra – drama

“No hay que dejarse engañar. Wagner no es un dramaturgo. Le gusta la palabra drama y nada más.” Friedrich Nietzsche

“La belleza del canto italiano fue puesta por Verdi en condiciones de volverse acción.” Paul Bekker

Permítaseme dar inicio a mi asunto recordando cuatro informaciones obvias. La primera, que en 2013 el mundo ha celebrado, con ecuaníme reverencia y gratitud, el doble bicentenario de los natalicios de Giuseppe Verdi y Richard Wagner. La segunda, que dichas celebraciones han dado y siguen dando lugar a reiterados panegíricos y ejercicios analíticos y hermenéuticos sobre la obra de ambos genios. La tercera, que la circunstancia fortuita de su minuciosa coetaneidad, sumada a sus opciones estéticas en muchos sentidos antagónicas, a su incardinación geográfico-cultural en los dos países cuyas tradiciones operísticas pueden en gran medida definirse como opuestas, y a la pareja estatura extraordinaria, única, cimera, del arte de ambos, han desde siempre inducido a un cierto tipo de abordaje comparativo, cuando no contrastivo, de sus obras, del cual alternativamente suelen emerger aquí o allá, según los gustos personales y los condicionamientos intelectuales y afectivos del exégeta, moderadas y fundadas a veces y otras veces desmedidas y antojadizas preferencias por uno o por otro a la hora de deificar al máximo compositor de óperas del siglo XIX y, quizás, de todos los tiempos. Por mi parte –y será esta la cuarta y final obviedad que me permitiré aducir–, aunque tenga mis preferencias como todo el mundo, y aunque mi condición de mero filólogo huérfano de ciencia musicológica me desaconseje prudentemente avanzar en cuestiones de técnica compositiva estrictamente musical, me acogeré a aquella otra solución bien conocida, de índole a todas luces salomónica –no solo por lo ecuaníme, sino ante todo por lo justa–, que prefiere adorar de consuno, por sobre cualquier opción excluyente o afinidad subjetiva, no a un indiviso Dios, sino a una Trinidad, a la Santísima Trinidad Operística en cuyo seno las tres personas colman por igual, con prelación de procesiones y procedencias pero sin superioridad entitativa de ninguna por sobre otra, la única naturaleza divina del arte lírico; me refiero, claro está, a Mozart –que es el Padre, el origen del cielo y de la tierra, el fundamento de todo genio dramático-musical posterior–, a Verdi –que es el Hijo, el Dios encarnado, el que se hace hombre como nosotros, el más próximo y parecido a nosotros porque, según reza su epitafio en la Casa di Riposo de Milán, crísticamente *pianse ed amò per tutti*–, y a Wagner –a quien la identificación con el Espíritu Santo le cuadra en razón de su carácter misterico, de su condición enigmática e inasible, pero también porque es el que va más lejos en su promesa de goces y dones aún insospechados–. Postulada pues esta equitativa y trinitaria divinidad, y excluido Mozart de

mis análisis por razones de impertinencia histórico-cronológica y – también– de estratégica comodidad binaria, mi propuesta consistirá en un cotejo de las estéticas de Verdi y de Wagner solo y exclusivamente en cuanto productos dramatúrgicos y desde la perspectiva propia de aquello que rectamente define en esencia al discurso dramático. Quiero decir con ello que, aunque se trate en ambos casos de dramaturgos musicales y no puramente verbales, cuyos discursos se configuran en y por la música y cuyo abordaje no podría jamás, por lo tanto, prescindir por completo de inevitables referencias a los aspectos estrictamente musicales de sus fórmulas dramáticas, procuraré no avanzar demasiado en consideraciones musicológicas o en análisis de texto musical que no estaría en condiciones, por lo demás, de asumir con un mínimo decoro, y haré pie en cambio, para plantear el problema de la mayor o menor condición dramática de las óperas de Verdi y de Wagner, en dos clásicos conceptos de la poética, de la teoría literaria y del análisis del discurso, que se remontan a Platón y Aristóteles y que desde entonces han servido para sentar la primera y básica distinción entre lo que es drama y lo que no lo es. Me refiero a los conceptos de *mímesis* y *diégesis*.

En el libro tercero de la *República*, Platón define por primera vez ambos términos cuando enumera las tres posibilidades de discurso ficcional, que denomina *narración imitativa* o *mímesis*, *narración simple* o *diégesis*, y *narración mixta*, que combina *mímesis* y *diégesis*. Oigamos al autor:

“Ahora creo haberte hecho ver claramente lo que no comprendías al principio, a saber que la poesía y la ficción comportan una especie completamente imitativa, o sea, como tú lo has dicho, la comedia y la tragedia; la segunda especie, es el relato del poeta mismo, y la encontrarás principalmente en los ditirambos; la tercera, mezcla de las dos anteriores, se emplea en los poemas épicos y en muchos otros géneros (*República*, III, vii, 394bc).”¹

La ficción puramente imitativa –esto es, puramente mimética, pues *mímesis* significa en griego “imitación”– es la propia de la tragedia y la comedia, es decir, del drama, por cuanto en ella no existe una voz narrante que se realice explícitamente como sujeto del acto de enunciación, sino que esta queda enteramente a cargo de los personajes de la ficción; contrariamente, en una especie poética como el ditirambo hay una narración simple o puramente diegética –*diégesis* significa en griego “narración”–, asumida enteramente por una sola voz enunciativa, que no cede la palabra a personaje alguno; finalmente, en los poemas épicos como la *Iliada* y la *Odisea* ambos tipos de discurso ficcional se mixturán, pues si

¹ Cito por PLATÓN, 1983: 200.

bien predomina la voz narradora como fuente de la enunciación, dicha voz cede a menudo la palabra a los personajes para que asuman sus propios discursos en forma directa. Lo propio del drama, por lo tanto, es la necesidad de una mimesis pura o casi pura –bien sabemos que a lo largo de la historia los autores teatrales se permitirán con frecuencia cierto empleo seminal y mínimo de diégesis, cada vez que introducen acotaciones escénicas o didascalias que informan o instruyen acerca del contexto gestual, espacial, temporal, escenográfico, kinésico, etc., de los discursos de los personajes–, en tanto las formas que Platón llama narración simple y narración mixta se definen por un empleo sistemático de la diégesis, del discurso narrante en la voz de un enunciador único o principal, conforme a una gradación que va de la exclusividad en los ditirambos al notorio predominio en la poesía épica. Con parciales modificaciones en las que no viene al caso ahondar aquí, pero que tienen que ver con un concepto más amplio y complejo de mimesis que el de Platón, Aristóteles retoma en lo esencial los deslindes teóricos de este y los consagra en su *Poética*, cuando afirma que la tragedia –el drama– es imitación de acciones directas, ejecutadas por los propios personajes, en tanto la épica recoge estas acciones en el discurso del narrador² En síntesis: el drama se define como discurso mimético, porque aunque pueda llegado el caso admitir mínimos gérmenes de diégesis en las didascalias y acotaciones, tales gérmenes no se realizan verbalmente ante el espectador, que los recibe ya “actuados” y convertidos en espectáculo visual o auditivo; paralelamente, la épica es discurso diegético, porque aunque por su carácter mixto admita que la voz enunciativa del narrador ceda a menudo la palabra a los personajes, tales palabras de los personajes no son autónomas sino se subordinan netamente al discurso del narrador en cuanto dependen de él para tener la posibilidad de manifestarse, y son continuamente mediatizadas por la interpretación, la regulación, la jerarquización, la clarificación y la supervisión que ejerce sobre ellas el discurso mayor del narrador.

Corresponde ahora preguntarnos si esta categorización, propia de la literatura, puede trasladarse, con adaptaciones o sin ellas, al discurso musical. Pasaremos por alto la siempre polémica cuestión de la música pura y la música programática, de la condición eminentemente no representativa ni conceptual de la semántica musical, de las posibilidades o imposibilidades de la música para narrar, describir o dialogar en sentido

² “De aquí que algunos llamen a sus obras dramas, porque imitan a personas que obran. [...] Efectivamente, la tragedia es mimesis [imitación] de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en lenguaje sazonado, [...] cuyos personajes actúan y no solo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones. [...] La tragedia es mimesis de un acción y por medio de esta acción es mimesis de los que actúan” (*Poética*, III, 1448a; VI, 1449b, 1450b; cito por ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU, 1982: 63, 69-71).

estricto, de la viabilidad mayor o menor de hacer “literatura” mediante los puros sonidos y de la condición real o apenas metafórica de rótulos consagrados como “poema sinfónico” o “diálogo entre instrumentos”. En todo caso, nos convendrá restringir la validez de nuestra pregunta solo a aquellas especies musicales mixtas que presentan un texto verbal cantado, y dentro de ellas, específicamente al teatro cantado y a la ópera. La respuesta parecería sencilla, pues siendo la ópera teatro, y siendo el teatro, según acabamos de ver, mimesis pura, seguiríase por carácter transitivo que la ópera es mimesis como todo teatro. Sin embargo, y a diferencia del teatro exclusivamente verbal, la ópera integra en su textualidad compleja dos códigos y dos discursos, el verbal y el musical –no menciono aquí al espectacular, porque en parte no es más que un despliegue o traducción icónico-gestual del verbal, y en parte una segunda instancia semiológica añadida por los responsables de cada puesta en escena, sin conexión necesaria con la textualidad primaria del autor–, y en razón de esta condición mixta la pregunta por lo mimético se adensa y enrarece, pues debería responderse a ella no ya respecto de la simple verbalidad, sino también desde lo musical. Pero la complicación aumenta aún más si, dentro del discurso musical, se repara en los dos componentes básicos de este, la voz y la orquesta, en debida integración o contraposición, en sus interrelaciones, balances y desbalances, e incluso en la condición semánticamente híbrida de la voz frente a la más simple de la orquesta, siendo que la primera realiza de consuno dos discursos y se somete a dos códigos, el verbal y el musical, en tanto la segunda sólo asume y se somete a este último. Como se comprenderá, el intento por responder a nuestra pregunta tomando en consideración todos los elementos señalados no podrá realizarse de manera absoluta o general, sino deberá por fuerza limitarse a los resultados estéticos concretos obtenidos por los dos autores que aquí nos interesan, Verdi y Wagner.

Me apresuro entonces, sin más dilación, a proponer mi hipótesis: la mimesis pura que es propia del discurso dramático, teatral, se realiza eminentemente en la estética operística de Verdi, de un modo evolutivo pero que admite con todo tempranísimas plasmaciones; en Wagner, en cambio, la pretendida aspiración del drama musical, tan teorizada por el compositor, no llegó a realizarse acabadamente en cuanto drama, sino derivó en otro resultado, deslumbrante, genial, acaso inigualable e insuperable, pero no estrictamente dramático. En síntesis: la ópera verdiana es más mimética que la wagneriana y esta es más diegética que aquella; el cabal *drama musical* soñado por Wagner en sus teorizaciones lo consumó en la práctica Verdi por muy otros caminos, en tanto Wagner, al margen o más allá de sus teorías, consumó un milagro insospechado, el del *epos musical*.

Recordemos entonces, antes de demostrar esta hipótesis, algunos presupuestos conocidos. Tanto Verdi como Wagner se propusieron avanzar hacia una solución más genuinamente dramática del producto operístico, que dejara atrás el esquema puramente musical, de números cerrados, de tajante diferenciación entre recitativo y aria y de escasa acción, propio de la tradición previa; para ello, los caminos elegidos fueron distintos. Verdi optó por no desdeñar apriorísticamente la riquísima tradición belcantista italiana, flexibilizó el esquema de números cerrados hasta volver las melodías estróficas más compatibles con las necesidades dramáticas y expresivas del texto, evolucionando desde las estrictas *cavatine* y *cabalette* hacia una unidad más libre, la *scena*, que permite un encadenamiento y una fluencia de las melodías según las necesidades de cada caso; desechó el aria cuando el texto se lo exigía, pero no como presupuesto inamovible, y aunque sutilizó y complejizó su orquesta, mantuvo siempre la primacía del canto en la definición y conducción de sus ideas musicales. Wagner proscribió absolutamente la melodía estrófica y el número cerrado a partir de la *Tetralogía* y el *Tristán*, los sustituyó por la compleja y multiforme melodía infinita, hecha en base a la generación, sucesión y metamorfosis de células melódicas brevísimas y recurrentes, los célebres motivos conductores o *Leitmotiven*, que se realizan muchas veces en la voz, pero cuyo entramado más rico y su definición sistemática radica y cobra su sentido último en la orquesta, elemento este que pasó a ser esencial en su concepción del drama musical. Ambas soluciones son notables y perfectas en sí mismas, si atendemos a que ambas han posibilitado la creación de insuperables obras maestras; no se trata aquí –reitero– de decidir cual de ellas es “mejor” y qué compositor es más grande como creador, sino simplemente de dilucidar cuál de ellas es más cabalmente “dramática” en cuanto “mimética”, y qué compositor es más notable como dramaturgo: mayor o menor condición dramática no conlleva, queda claro, mayor o menor calidad musical, ni siquiera –me atrevería a decir, y pese a tratarse aquí de óperas– latamente artística.

Volvamos por un momento a lo que básicamente define a la mimesis, esto es, a la acción directa a cargo de los personajes, sin mediación alguna de un discurso narrante que asuma en su voz la enunciación principal, y relacionemos este presupuesto con los respectivos ejes o motores del discurso musical en Verdi y en Wagner: el canto, y la orquesta. La primacía acordada por Verdi al canto, por sí sola, bastaría para definir su discurso como mayormente mimético, pues el canto vocal es el elemento que directamente se identifica, de una manera tanto física cuanto psíquica, con los intérpretes que encarnan a esos personajes que son ejecutores directos

de la acción³. Contrariamente, la orquesta wagneriana es ese algo que por sobre las voces directas de los personajes, o por detrás de ellas, expone pormenores de la acción representada, que por esto mismo ya no resulta puramente representada –vale decir, no es rectamente mimética–, sino en cierto modo deviene narrada, asumida por una voz distinta –la voz orquestal– que la cuenta, la describe, la comenta, la analiza, la rectifica, la complementa, del mismo modo que obra el enunciador-narrador cuando enmarca con su discurso los discursos de los personajes en una novela o en un poema épico.

Cada uno de estos diferentes motores o ejes de la acción, el canto y la orquesta, necesariamente reclaman técnicas discursivas también diferentes: el canto verdiano, la *parola scenica* mediante la cual la melodía estrófica se ajusta, con mayor o menor grado de flexibilidad, a las necesidades verbales y dramáticas; la orquesta wagneriana, la red leitmotívica mediante la que se despliega la melodía infinita encargada de narrar la acción. Ambas técnicas persiguen y obtienen la continuidad y la fluidez de la acción, pero para la consecución efectiva de tal cometido común la primera recurre a la síntesis,

³ “No se puede dudar de que la inspiración de Verdi es esencialmente melódica, en el sentido más italiano de la palabra, es decir, la voz humana es el *medium* de sus pensamientos musicales, siempre presentes bajo la forma de una lineal y singular melodía; nadie duda de que esta forma musical es tan artísticamente legítima y llena de expresión musical como lo puede ser la polifonía de una gran orquesta. Las más conmovedoras expresiones de humanidad que Verdi encontró en *La Traviata* y en *Rigoletto* son de este género” (MILA, M., 1992: 74); “cada efecto es conseguido con el canto [en la escena de despedida de Violetta y Alfredo en el acto II de *La Traviata*]; la orquesta se limita a señalar con efectos dinámicos el acrecentamiento de la agitación, la falsa tranquilidad, la tristeza y el súbito irrumpir de la pasión, y, sin embargo, las elementales modulaciones que cumple no tienen ningún valor más que puramente dinámico, o sea, el de dar intensidad y movimiento al sonido. Por lo tanto, el canto domina soberano en las óperas de Verdi de esos años en detrimento de otros recursos expresivos de la música. Pero hablar de inferioridad musical, de facilidad o simplismo no es lícito ya que para los fines del arte, todas las formas de expresión se hallan sobre el mismo plano de legitimidad. [...] El significado de la popularísima trilogía, que constituye en la obra verdiana algo así como la pausa en la primera meta alcanzada, se halla en la consecución de una completa transposición de los valores dramáticos a valores musicales. Valores dramáticos que, por la humanidad simple y franca de pasiones elementales, encuentra en el canto, llevado a su máxima soltura y capacidad expresiva, el medio más adecuado de representación musical” (*Ibid.*, 80-81). Aun a despecho de que las pasiones elementales puedan complejizarse y la escritura orquestal volverse más densa y diestra con los años, Verdi seguirá confiando siempre a la voz, hasta sus últimas obras de madurez, la función de llevar adelante el drama y “constituirlo” en sí mismo.

en tanto la segunda al análisis⁴. Verdi, que no era un teórico sistemático como Wagner, nos brinda sin embargo preciosas pautas de su implícita teoría dramático-musical en su riquísima correspondencia; en la que sostuvo con sus libretistas, y sobre todo con Antonio Ghislanzoni a propósito de la composición de *Aida*, va diseñando su concepción de lo que él mismo llamaba la *parola scenica*, esto es, la expresión unitaria y rotunda, verbal y musical, capaz de transmitir una idea, una situación, un sentimiento, un propósito, una reacción, o todo ello junto, lo más breve y eficazmente posible, aunque para tal cometido sea necesario sacrificar la métrica, el ritmo y la estructura regular del discurso poético y musical tal como venía desarrollándose. Ghislanzoni había redactado para el personaje de Amneris, en el momento en el que esta descubre que su esclava Aida es su rival en el amor de Radamés, una elaborada estrofa; Verdi se la reprocha y le propone las desarticuladas palabras que finalmente han quedado, y que expresan mucho mejor la sorpresa, la furia, el desprecio, la arrogancia y la conmoción interna y espasmódica de la hija del faraón: “Sì, tu l’ami! / Ma l’amo anch’io, intendi tu? / Son tua rivale, figlia de’ Faraoni!”⁵ Y añade el compositor la siguiente observación, verdadera síntesis de su concepción del drama musical:

“Sé muy bien que usted me dirá: ¿y el verso, la rima y la estrofa? No sé qué decir, pero yo, cuando la acción lo pidiese, abandonaría rápidamente ritmo, rima y estrofa. Haría versos sueltos para poder decir clara y limpiamente todo lo que la acción exige. Por desgracia para el teatro, es necesario a veces que poetas y compositores tengan el talento de no hacer ni poesía ni música.”⁶

La consigna es lapidaria y sapientísima: la poesía y la música, ambas, están en una ópera al servicio del drama, y las leyes de la acción son las que rigen todo drama; por lo tanto, cuando la acción lo exige, estas leyes deben

⁴ Aun a despecho de su inocultable dosis de mala intención, las siguientes observaciones de Nietzsche revelan en él un fino olfato a la hora de captar el temple esencialmente analítico, detallista, prolijo, del discurso wagneriano: “Aquí es donde hay que admirarle: hay que ver cómo descompone las cosas, cómo las divide en pequeñas unidades, cómo anima estas unidades, cómo las hace resaltar y las coloca en posición visible. En esto gasta sus fuerzas; lo demás no le importa nada [...]. Lo repito: Wagner no es digno de admiración ni de amor, más que en la invención de lo ínfimo, en la concepción de los pormenores. En esto hay que proclamarle maestro de primer orden: es nuestro gran miniaturista musical, que en el más pequeño espacio, sabe meter una porción de intenciones y de sutilezas” (NIETZSCHE, F., 2003: 56-57).

⁵ GHISLANZONI, A. - VERDI, G., 1993: 64.

⁶ *Apud* MILA, M., 1992: 192.

imperar sobre las de la poesía y la composición musical. Antes que un poeta o un músico, los autores de una ópera deben pensar y obrar como dramaturgos; Verdi lo ratifica en otra carta al mismo libretista, esta vez en relación con el demorado texto que este había preparado para una supuesta *cabaletta* de Aida, en respuesta a la acusación de su padre de traicionar a su patria por el amor de Radamés y al terrible insulto que por ello le endilga, “de’ faraoni tu sei la schiava”: “Aida, en ese estado de abatimiento moral y de terror –sentencia Verdi–, no puede ni debe cantar una *cabaletta*. Después de que Amonasro ha dicho [...] [su acusación], Aida no puede seguir más que con frases sueltas. Aida, después del terrible cuadro y de los insultos proferidos por su padre, no tiene ganas de hablar: por consiguiente, palabras entrecortadas y con voz baja y sombría”.⁷

Wagner piensa en soluciones no sintéticas como la verdiana, sino analíticas. Puesto ante las situaciones de Amneris o de Aida que hemos visto, lejos de proponer palabras deshilvanadas o breves réplicas que expresen la conmoción, la ira, el deseo de venganza, el estupor, en el primer caso, o el abatimiento, la vergüenza, el dolor, en el segundo, habría explayado todos estos sentimientos en demorados versos, habría establecido para cada uno de ellos un leitmotiv, y habría hecho sonar detalladamente, sucediéndose, interpenetrándose, mutando, engendrándose unos en otros, estos motivos en la orquesta, que sería en definitiva la encargada final de explicarnos lo que las palabras no alcanzaran a explicar: las razones, las posibles consecuencias, las ocultas pulsiones, las insospechadas circunstancias concomitantes de los sentimientos aludidos. Todo ello le habría tomado largos minutos de sin duda maravillosa música, frente a los escasos segundos que necesita Verdi para definir la situación y poner en marcha la acción. Para ilustrar el contraste he recurrido a una imaginaria *Aida* de Wagner, pero bien podría recurrirse a una obra real que contuviera una situación equivalente al súbito descubrimiento de Amneris de que Aida ama a su hombre; podríamos acudir, por caso, al también súbito descubrimiento de Marke de que su sobrino Tristán ama a su mujer Isolda. Las reacciones y los sentimientos involucrados no son, naturalmente, los mismos, porque la constitución psíquica y moral de Amneris y Marke es harto diversa, pero las circunstancias sí equivalen. Recordemos que Melot interrumpe el paroxístico dúo de los amantes para revelar al rey la traición de su sobrino, y que esta dolorosa anagnórisis viene comentada por la orquesta mediante motivos proféticos como la muerte de amor, revelatorios como el de la apoteosis del amor, descriptivos como el del día, introspectivos como el del dolor de Marke o el de la consternación; sobre ese fondo el rey canta su largo y desgarrador monólogo, que Wagner analiza y explica en su sentido profundo,

⁷ Apud MILA, M., 1992: 193; cfr. SIRVIN, R., 1993: 19.

demoradamente, con su orquesta⁸. Verdi había obrado como Shakespeare, como un dramaturgo puro que cede a sus criaturas sobre escena la entera responsabilidad de expresarse y de hacerlo con la economía y el ritmo que la acción escénica reclama; Wagner, en cambio, narra, analiza, describe, interpreta, comenta, todo con minuciosa morosidad, de la misma manera que lo hacen en sus novelas los grandes narradores contemporáneos suyos, Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoi, Dostoievsky, Dickens. Verdi hace revivir musicalmente en el siglo XIX la potencia y la dinámica escénicas del más grande dramaturgo de la Historia; Wagner traduce musicalmente en ese mismo siglo, el gran siglo de la novela, un tipo de narración pormenorizada, analítica y exhaustiva que solo la literatura había logrado plasmar hasta entonces.

En los dos ejemplos aducidos el discurso musical es continuo, en ambos casos la vieja segmentación melódica de números cerrados está por completo ausente, pero los caminos para obrar esa superación son contrastantes. Verdi lo logra mediante la relajación interna de la estructura del aria o del dúo, que devienen *scena*, y mediante la apertura de la melodía estrófica, que renuncia a la división neta entre recitativo y aria y se enriquece con una dinámica más irregular, libre y elástica de los diversos temas musicales involucrados, permitiéndole inclusive a la voz que, cuando sea necesario, deje llanamente de cantar y se resigne a gritar, susurrar, hablar o casi callar. Grandes monólogos como el “Ella giammai m’amò” de Filippo II en *Don Carlo*, el “Tu che le vanità” de Elisabetta en la misma ópera, el “Ecco l’orrido campo” de Amelia en *Un ballo in maschera*, la canción del sauce de Desdemona en *Otello* o el “Ritorna vincitor” de la protagonista de *Aida*, responden a este esquema innovador pero no revolucionario ni rupturista, e incluso en una ópera temprana como *Macbeth* el canto cede sus ancestrales e itálicas prerrogativas a otro tipo de expresión vocal más naturalista en el dúo de la pareja protagónica del primer acto o en la célebre escena de sonambulismo de Lady⁹. Otras veces, el autor halla que la melodía estrófica cerrada no le impide, antes bien le favorece y facilita, sus objetivos dramáticos, y en esos casos, sin prejuicio alguno de modernidad gratuita, no duda en recurrir al viejo molde, cargándolo empero de un sentido nuevo y asombrosamente revelador. El cierre del acto segundo de *Rigoletto* es paradigmático en este sentido. Todos recordamos el arrollador dúo de la *vendetta*; se trata de una *cabaletta*, de una venerable y trillada fórmula cerrada según la más envejecida tradición, y sin embargo, su efecto dramático es magistral, su eficacia escénica inapelable, y la velocidad con la que contribuye a que la acción se defina y avance deja casi sin respiro. Su seguro efecto es, desde

⁸ WAGNER, R., 1992: 255-271.

⁹ Cfr. MILA, M., 1992: 76-77.

luego, vocal, pero no solo, ni principalmente vocal, sino dramático, y para ello el sabio Verdi se ha servido de una fórmula antigua. No ha necesitado abrir o relajar aquí la melodía estrófica, ni renunciar al canto abierto, sino le ha bastado la tradicional forma *da capo*. Rigoletto jura venganza para el Duque que ha deshonrado a su hija, y Gilda le suplica que lo perdone, pero curiosamente estos sentimientos opuestos de ambos se expresan mediante la misma y única, amplia melodía, en su exposición y reexposición. La discrepancia entre los dos personajes se manifiesta en el plano verbal, pero el plano melódico nos revela la verdadera naturaleza de la enfermiza relación que los une: la hija no se ha todavía emancipado afectivamente de su padre; pugna por hacerlo, y reclama verbalmente por su independencia al exigir lo contrario de lo que Rigoletto ha dispuesto, pero en su corazón aún contienden la rebeldía y la sumisión, la madurez y la adolescencia, la voluntad y la pulsión, el proyecto personal y el peso familiar, y por eso solo atina a expresarse repitiendo la misma melodía de ese padre suyo que la ata y determina¹⁰. Wagner habría expuesto esta compleja situación, de nuevo, mediante un exhaustivo análisis psicológico y caracterológico a cargo de la orquesta y de la red leitmotívica que comenta, interpreta y revela; a Verdi le basta la vieja fórmula de la a menudo mecánica y vacua *cabaletta*, milagrosamente transfigurada aquí en vehículo para un planteo dramático de inusitada exquisitez y complejidad, para resolver la situación y el conflicto de la manera que más le place: la económica y sintética¹¹.

Wagner hace descansar su idea de continuidad dramática no ya en la relajación o en la adaptación a nuevos fines de las viejas fórmulas, sino en la elaboradísima construcción de la melodía infinita radicada en el flujo orquestal, que a diferencia de las voces, que necesariamente se interrumpen unas a otras para permitir el diálogo o para abrir paso a los silencios, jamás se corta ni se apaga, salvo al final de cada acto. El principio de unidad del discurso, de este modo, no radica en la voz sino en la orquesta; es la orquesta la que confiere a los diversos discursos vocales la continuidad y la unidad que estos no podrían lograr por sí mismos. No de otra manera obra el narrador, épico o novelesco, cuando asume e integra en su omnisciente discurso narrante e interpretante los discursos de los personajes, a los que cede y quita la palabra y a los que sustenta y confiere sentido mediante el aporte de explicaciones, circunstancias, salvedades, intimidades. Wagner traslada esta funcionalidad propia de la narración verbal a la música orquestal gracias a la técnica del leitmotiv, y al hacerlo alcanza la deseada fluidez de su discurso, pero como vemos, la fluidez y la continuidad son

¹⁰ Cfr. VAN, G. de, 1979: 97ab.

¹¹ Dice el maestro a Ghislanzoni respecto de las *cabalette*: “No lo dudes, no aborrezco las cabaletas, pero quiero que haya un tema y un pretexto”; “siempre he opinado que es necesario hacer las cabaletas cuando la situación lo requiera” (*apud* MILA, M., 1992: 88).

solamente de la orquesta, en tanto el canto debe hacerse cargo no solo de las interrupciones propias e inevitables de todo diálogo, sino también de la proverbial morosidad verbal de la poesía wagneriana. Al maestro alemán difícilmente le habría parecido el concepto verdiano de la urgida y estratégica *parola scenica* algo aprovechable a sus fines; su reino y su aire propios son el detalle, el amplio desarrollo, la vasta proporción, la minuciosidad, la lentitud, cuando no la lisa y llana reiteración. Una simple estadística de todas las veces que Wotan cuenta con absoluta prolijidad los mismos antecedentes a distintos personajes podría ilustrar la incapacidad de Wagner para la elipsis o el resumen; solo la genialidad de sus ideas musicales puede hacernos pasar por alto lo superfluo y antieconómico de sus dilatados versos. La economía, la brevedad, son atributos esenciales de la acción dramática y requisitos propios de toda buena mimesis teatral; por el contrario, la morosidad, el detalle y el desarrollo exhaustivo son virtudes del *epos*, de la narración, de la diégesis. También en esto Wagner se muestra más congenial y hermano de los grandes y voluminosos novelistas de su siglo que de los parcos trágicos griegos a los que tanto admiraba y pretendía reeditar. En cambio, con el correr de los años y de su paulatina maduración artística, Verdi sí logró una fluidez y una continuidad plenas, tanto verbales como musicales, en perfecto acople de palabra, acción, canto y orquesta. Según Massimo Mila, en una ópera de culminación como *Otello* las estrategias vocales que permitieron a Verdi la consecución de esta meta dramática son cinco, desde el mantenimiento de la vieja forma estrófica cerrada, rejuvenecida ahora mediante nueva y teatral funcionalidad, hasta el puro *parlato* ya sin resto de canto alguno, pasando por resoluciones intermedias como el *cantabile*, el declamado melódico y el recitativo¹². En todo caso, y más allá de la técnica de composición elegida, la brevedad y la concisión fueron siempre su presupuesto y la insistente consigna dada a sus libretistas, a quienes no solo pedía, como hemos visto, sustituir estrofas enteras por palabras solas y eficaces, sino inclusive podar versos, tramos y escenas completas¹³; al hacerlo, no pretendía solo facilitar la variedad y la fluencia musicales en acabada correspondencia con la variedad y la fluencia métrico-verbales, sino también, como objetivo último, huir del aburrimiento, el peor pecado en el teatro según su opinión¹⁴. Se amoldaba en este pensamiento, quizás sin saberlo, al viejo precepto de las tres *virtutes elocutionis*, según el cual todo buen discurso debe tener brevedad, claridad y verdad para resultar creíble; adviértase de qué manera Verdi recoge esta

¹² MILA, M., 1992: 210-213.

¹³ Cfr. MILA, M., 1992: 100.

¹⁴ “In teatro il lungo è sinonimo di nojoso –escribe Verdi a su libretista Antonio Somma–, ed il nojoso è il peggiore di tutti i generi” (PASCOLATO, A., 1913: 66).

triple aspiración de la retórica clásica en una de sus cartas a Antonio Somma, libretista del frustrado *Re Lear*:

“Se devo dire il vero, temo molto di questa prima metà dell’atto quarto. Non saprei dirlo, ma vi è qualche cosa que non mi soddisfa. Manca sicuramente di brevità, forse di chiarezza, forse di verità... non saprei. Vi prego dunque di rifletterci ancora, per vedere se è possibile trovare qualche cosa di più teatrale.”¹⁵

Igual que a Cicerón¹⁶, igual que al anónimo autor de la *Rhetorica ad Herennium*¹⁷, a Verdi la idea de brevedad se le antoja el presupuesto indispensable para que haya claridad y verdad; en ello late asimismo la concepción de la tragedia de Aristóteles, quien sostiene en su *Poética* que “en los dramas un tamaño descomunal dista de lo que se esperaba” (1456a, p. 95), y “el fin de la mimesis se realiza en una extensión menor; pues lo más compacto es más grato que lo dispersado en mucho tiempo” (1462b, p. 119).

He sugerido que el principal rasgo de la técnica compositiva wagneriana que convierte a su discurso más en diegético o narrativo que en mimético o dramático es el uso sistemático de los motivos conductores, entretejidos en melodía infinita a cargo de la orquesta. Con este recurso, Wagner desplaza lo medular de la semántica de su discurso musical de las voces de los personajes a esa otra voz narrante radicada en la orquesta; el discurso se monologiza, asumiendo las múltiples voces de los personajes en una única y suprema voz que las contiene, subordina, guía, complementa, sustituye en sus silencios, ratifica o rectifica¹⁸. Desde luego, en toda ópera, desde siempre, hay orquesta, y en toda ópera la orquesta comenta la acción y subraya mediante frases con marcada intención lo que los personajes dicen y hacen, pero solo en la orquesta wagneriana esos comentarios dejan de ser ocasionales para devenir sistemáticos. En la ópera anterior a Wagner, ciertas frases recurrentes de la orquesta, identificadas con tal situación o tal personaje, no llegan nunca a ser cabales *Leitmotiven*, porque su empleo no

¹⁵ PASCOLATO, A., 1913: 78-79.

¹⁶ “Oportet igitur eam [narrationem] tres habere res: ut brevis, ut aperta, ut probabilis sit” (CICÉRON, s.d.: I, 20, 28).

¹⁷ “Tres res convenit habere narrationem, ut brevis, ut dilucida, ut veri similis sit” (*Rhetorica ad Herennium*, s.d.: I, 9, 14).

¹⁸ “[...] la forma en que Wagner utilizará en adelante el leitmotiv le permitirá dejar hablar a la música mientras los personajes en escena guardan silencio; la orquesta hablará por ellos. Su lenguaje, carente de palabras, seguirá siendo, sin embargo, de una precisión suficiente como para que el oyente comprenda lo que las palabras, en el diálogo ordinario, ocultan, envuelven en un velo falaz” (DUMESNIL, R., 1964: 203).

es constante ni orgánico; en tal sentido, ese tipo de comentarios orquestales esporádicos, aun consistiendo en diégesis, podrían perfectamente asimilarse a la diégesis mínima de las acotaciones o las didascalias de todo texto dramático, que no bastan para opacar ni poner en discusión el dominio absoluto de la mimesis en la configuración básica del discurso. Los motivos conductores de Wagner, por el contrario, con su potente univocidad monologal, subsumen a tal punto el polilogismo o la plurivocidad de los personajes, que lo que estos dicen, pese a su manifestación verbal y por ello conceptual, a menudo resulta secundario y menos claramente “significativo” que lo que la orquesta señala y determina por detrás. Pero es tiempo de dejar ya que el propio Wagner nos presente, en sus palabras, su revolucionaria metodología de elaboración discursiva. Oigámoslo presentarnos la relación entre orquesta y canto vocal bajo una sugerente metáfora paisajística:

“La orquesta [...] podemos considerarla ahora [...] como el límpido lago de montaña, profundo pero iluminado hasta el fondo por la luz del sol, cuyas riberas son reconocibles desde cualquier punto del lago. Con los troncos de los árboles crecidos en el suelo rocalloso del aluvión primitivo desprendido de las alturas fue construida la barquilla que [...] ha sido dispuesta según una forma y unas características exactamente adecuadas al propósito de ser llevada al lago y poder surcarlo. Esta barquilla, puesta sobre el dorso del lago, movida hacia adelante por el golpe de los remos y guiada según la dirección del timón, es la melodía de verso del cantante dramático, llevada por las ondas sonoras de la orquesta. La barquilla es algo totalmente distinto del espejo del lago, pero construida y dispuesta únicamente en consideración del agua y en la exacta ponderación de las características de esta; en tierra, la barquilla es absolutamente inservible [...]. Solo en el lago llega a ser algo deliciosamente vivo, llevado, móvil, pero sin embargo tranquilo, que atrae nuestros ojos siempre hacia ella [...]. No tengo necesidad de explicar con más detalle esta comparación para hacerme entender sobre la relación en el contacto de la melodía verbal musical de la voz humana con la orquesta, pues esta relación está perfectamente comprendida en la comparación, lo que aún nos parecerá más evidente si señalamos la verdadera melodía de ópera, conocida por nosotros, como el intento estéril del músico de condensar las ondas del lago mismo en la barquilla transportable.”¹⁹

Si la orquesta es el lago y el canto verbal es la barca, queda claro que el canto depende íntegramente de la orquesta, como la barca del agua, para poder sostenerse, avanzar, cumplir su cometido; sin el agua del lago, la barca no tiene sentido ni razón; sin la orquesta, el canto carece de posibilidad y destino, y solo los estériles intentos de los operistas

¹⁹ WAGNER, R., 2013: 227-228.

anteriores, a quienes Wagner critica, pudieron hacer creer que la melodía vocal por sí misma podía “condensar las ondas del lago”. Pero no se detiene allí Wagner. Enseguida afirma que esa orquesta-lago “posee innegablemente una capacidad lingüística”, y que dicha capacidad “es la capacidad de la manifestación de lo inexpresable”²⁰. Eso inexpresable que manifiesta la orquesta, que Wagner denomina impropriamente *lingüístico*, y que mejor debiera haber dicho *conceptual*, son los contenidos vehiculizados a través de las células melódicas que no el mismo Wagner sino sus exégetas denominaron después *Leitmotiven* o motivos conductores, dispuestas todas ellas a lo largo del discurso orquestal a la manera de un texto coherente y cohesivo portador de sentido global y de significados individuales, y útiles para expresar lo que los personajes callan, o ignoran, o esperan, o desean, o perciben, o recuerdan, o presienten, o reflexionan, sin que lleguen a expresarlo ellos mismos en sus discursos vocales. Es aquí donde la orquesta-lago, acudiendo en auxilio del canto-barca para completarlo, comentarlo, interpretarlo o rectificarlo semánticamente, se revela como un hecho y derecho discurso narrante, como una cabal diégesis, como una voz monológica que, así como el lago mantiene a flote la barca, recoge en su seno y confiere viabilidad a las variadas voces de los personajes²¹, en cierto modo unificándolas, *organizándolas* mediante subordinación a sí y coordinación entre ellas, vale decir, volviéndolas una *estructura* de sentido; sin duda llevado de profundas asociaciones arquetípicas, Wagner pasa entonces de la imagen del lago a la del seno materno, diciendo que “la orquesta es el seno materno, lleno de movimiento, de la música, del que nace el lazo unificador de la expresión”²²: la orquesta es la madre de las distintas voces que cantan, pero no solo eso, es un seno materno, y por tanto, esas voces permanecen en cierto modo *nonatas*, vivas pero no libres, sumidas aún en el útero que las genera y cobija, en perpetuo *status nascendi*, pero nunca acabadamente nacidas. La orquesta, como toda madre, convierte en hermanas a esas voces que en su seno se gestan, y al hermanarlas las une, pero también las somete. Esas voces, nunca emancipadas, siempre intrauterinas, son todo lo contrario de la mimesis dramática, en la que los personajes deben manifestarse con absoluta autonomía y libertad discursivas. Y también como toda madre, la orquesta wagneriana es un activo agente de memoria y de predestinación, es la guardiana de la historia y del proyecto familiares, la sibila del hogar que recuerda lo que sus hijos olvidan o ignoran, y vaticina con clarividencia lo que sus hijos no pueden atisbar ni sospechar; también esta función recapitulatoria y anticipatoria de la orquesta, aunque sin llegar a descubrir

²⁰ WAGNER, R., 2013: 228.

²¹ Cfr. WAGNER, R., 2013: 229-230.

²² WAGNER, R., 2013: 239.

la ligazón que tiene con la imagen materna que ha propuesto antes, la sienta Wagner explícitamente:

“Ya hemos ganado para la orquesta la facultad de despertar presentimientos y recuerdos; el presentimiento lo hemos concebido como preparación de la aparición, que finalmente se manifiesta en el gesto y en la melodía de verso, mientras que, en cambio, el recuerdo lo hace como derivación de ellos, y ahora tenemos que determinar exactamente lo que, conforme a la necesidad dramática, llena el espacio del drama a un tiempo con el presentimiento y el recuerdo, de tal manera que presentimiento y recuerdo sean justamente necesarios para la más plena restitución de su inteligibilidad.”²³

Los ejemplos de recuerdos y anticipaciones a cargo de la orquesta abundan en la *Tetralogía*, y no vale la pena intentar una enumeración; baste aducir, por caso, el motivo de la espada que, sobre el final de *El oro del Rin*, la orquesta expone mientras Wotan fantasea con la idea de concebir un héroe que recupere para él el anillo que ha debido entregar al gigante; Wotan no verbaliza su propósito, sino apenas un saludo al Walhalla en el que está a punto de entrar, pero la orquesta cubre esa laguna verbal haciendo que los bronces hagan sonar ese mismo motivo de la espada que después, ya en *La walkiria*, quedará asociado al héroe que deberá cumplir con la ensoñación y el deseo del dios; el mismo motivo, pues, ha funcionado en *El oro del Rin* como anticipación, y en *La walkiria* como rememoración²⁴. Estamos ante un doble juego de referencias catafóricas y anafóricas, que adelantan información posterior o bien recuperan información anterior; la narratología estructuralista clásica las denomina *anacronías*, y las especifica como *prolepsis* –toda maniobra narrativa que consiste en referir por adelantado un acontecimiento ulterior–, y *analepsis* –toda maniobra narrativa que consiste en evocar un acontecimiento anterior–²⁵. La orquesta wagneriana es narrativa también por la diestra y compleja utilización que sabe hacer, desde lo estrictamente musical, de este tipo de recursos de suyo puramente diegéticos y verbales, siempre por encima o por detrás, como en todo discurso narrante, de los discursos de los personajes, por más que el autor pretenda que el sentido de su discurso orquestal deba necesariamente derivarse de su participación en el drama, y que la orquesta tome parte en la acción como otro personaje más²⁶. La

²³ WAGNER, R., 2013: 239.

²⁴ Cfr. WAGNER, R., 1947: I, 174-174, 196-197.

²⁵ Cfr. GENETTE, G., 1972: 77-121.

²⁶ “La orquesta, según la función que le hemos prestado, estaba destinada en su capacidad de expresión de lo inexpresable sobre todo a apoyar, explicar y en cierto modo hacer posible el gesto dramático, de tal manera que lo inexpresable del gesto llegara a sernos plenamente inteligible por medio de su lenguaje. Con ello, a cada

orquesta de Wagner no es otro personaje más, no se encuentra nunca en un mismo plano de conocimiento y de expresión que los demás personajes; no es un hermano, sino la madre; no es otra barca, sino el lago; no es un actor que canta, sino Wagner mismo que ordena cantar y callar. La orquesta, frente a la dependencia ontológica de los cantantes respecto de su imperio absolutista, es la única voz realmente autónoma, el único discurso que gobierna, hace y deshace, da y quita la palabra, la interpreta, la reordena, la completa, la desmiente; solo ella puede prescindir de las demás voces, y llegado el caso hablar sola, esto es, monologar –¿qué otra cosa son páginas magníficas como el viaje de Sigfrido por el Rin o la marcha fúnebre de *El ocaso de los dioses*, sino vastos monólogos narrativos de la orquesta, o dicho de otro modo, demoradas meditaciones del narrador Wagner acerca de la acción que nos cuenta?–; solo la orquesta hace inteligible hasta la más profunda raíz de su significado todo lo que dicen las otras voces subalternas en su proferición poético-canora²⁷. La orquesta wagneriana es norma de verdad, es magisterial, es infalible, es teológica. Todo lo ve, todo lo sabe, todo lo puede. Es divina. Semejante orquesta es sobrecogedora, desde luego, pero no es, en rigor, *dramática*. Una voz de este tipo no se aviene con el drama, donde las relaciones interdiscursivas solo pueden ser horizontales e igualitarias, no verticales y subordinativas; para esto último, está la diégesis, la narración.

¿Y la orquesta de Verdi? Atrás han quedado en la historia de la crítica, afortunadamente, los tiempos en los que la única maestría orquestal posible

momento toma parte incansable en la acción, en sus motivos y en su expresión; y su manifestación no debe tener *en sí*, por principio, una forma predeterminada, sino que debe conseguir su forma más conveniente por su significación, por su actitud participante en el drama, por su compenetración con el drama” (WAGNER, R., 2013: 255).

²⁷ “Pero tengamos bien presente que los momentos expresivos igualadores de la orquesta no deben ser determinados jamás por el arbitrio del músico, como una suerte de mero accesorio sonoro artificial, sino solo por el propósito del poeta. Si estos momentos expresan algo incoherente con la situación de los personajes dramáticos, superfluo a ellos, entonces también está trastornada la unidad de la expresión por discordancia del contenido. [...] En estos motivos fundamentales, que justamente no son sentencias sino elementos emotivos plásticos, se hace comprensible al máximo el propósito del poeta como un propósito realizado por medio de la percepción sensible; y el músico, como realizador del propósito del poeta, tenía, en consecuencia, que ordenar tan fácilmente estos motivos condensados en elementos melódicos, en el más pleno acuerdo con el propósito poético, que de su repetición bien condicionada y alternativa le resultase también al músico enteramente por sí misma la forma musical unitaria suprema, pero una forma que, así como el músico la ordenaba hasta ahora arbitrariamente, pueda configurarse solo desde el propósito poético en una forma necesaria y realmente unitaria, esto es: inteligible” (WAGNER, R., 2013: 244-245).

y admisible era la wagneriana; nadie en sus cabales le niega hoy a Verdi la condición de gran orquestador, según testimonian elocuentemente las partituras de *Don Carlo*, *Aida*, el *Requiem* –una ópera más–, *Otello*, *Falstaff*, pero incluso en obras bastante anteriores, como la primera versión de *Macbeth*, *Rigoletto*, *La Traviata* o *Un ballo in maschera*, en las que su orquesta no alcanza aún las metas de riqueza, sutileza y densidad que finalmente alcanzaría, determinados momentos o ideas revelan ya al orquestador de genio. Mas la orquesta de Verdi adviene a la genialidad no a fuer de protagónica y dominante, como la de Wagner, sino de otra manera más recatada, destacándose, paradójicamente, por una función ancilar, complementaria, subsidiaria de las voces. Si bien se mira, lograr que una orquesta así concebida sea con todo capaz de la calidad y la complejidad de la orquesta verdiana no es proeza menor que la lograda por la wagneriana; destacarse sin ser protagonista del espectáculo quizás entrañe mayor mérito que hacerlo desde la centralidad indiscutida. En todo caso, alejada de la funcionalidad omniabarcante de la orquesta wagneriana, la verdiana alcanza en su función de apoyatura y soporte de las protagónicas voces una dimensión dramática mucho más clara que la de aquella. No narra –solo acota, subraya ocasionalmente o brinda eventuales pautas, didascálicamente–; no subordina los discursos vocales; no hace inteligibles las intenciones del poeta más allá de lo que este expresa en sus versos y los cantantes retransmiten, espesando su semántica, con sus voces; no lleva adelante la acción de manera sistemática mediante un entramado leitmotívico –más allá, otra vez, de ocasionales rememoraciones o sugerencias–; no agobia al espectador con constantes y entrometidas sentencias complementarias de lo que el canto ya dice por sí mismo. La acción se juega por completo a nivel de los personajes del drama, drama que surge y progresa íntegramente mediante la alternancia, el choque, la adición y la sustitución de las voces. A ningún discurso narrante se someten estas, ninguna relación vertical reconocen, sino solo y siempre las múltiples y complejas relaciones horizontales que vinculan, amorosa u hostilmente, a unos hombres con otros hombres en el escenario. Eso es el drama, eso es la mimesis directa: la pura y solitaria humanidad con sus palabras y sus gestos. Y con su canto melódico, que, según decíamos, no desdeña las estructuras estróficas y cerradas, sino antes bien las vuelve instrumentos aptos para una dramaticidad más deslumbrante y emotiva. Aduzco apenas un ejemplo notabilísimo, el célebre cuarteto de *Rigoletto*, fragmento en el que el intenso dramatismo de la situación no necesita, para expresarse acabadamente, renunciar a la más cerrada y tradicional resolución melódico-estrófica, sino antes bien se sirve de este molde para sacar aún mayor partido dramático. En esta gloriosa página, que Verdi consideró hasta el final de su vida la más perfecta e inspirada de cuantas jamás había compuesto, la compleja acción establecida mediante el doble diálogo del

Duque que seduce a Maddalena y esta que le coquetea, más Rigoletto que amonesta a Gilda y esta que se duele por la liviandad que descubre en su enamorado, se canaliza a través de una estructura de rotundas melodías superpuestas que, al tiempo que se ensamblan admirablemente, reflejan cada una por sí sola, de manera perfecta, el ánimo y la particular situación vivida y obrada por cada personaje. Cuatro líneas vocales nítidamente diferenciadas, y sin embargo notablemente entrelazadas y concurrentes en la generación de un efecto unitario: el Duque asume la melodía principal y de más amplio desarrollo, porque también es él quien desata la compleja situación dramática, quien con su seducción suscita las respuestas de Maddalena, la indignación de Rigoletto y las quejas de Gilda; Maddalena responde con un *parlato* levemente melodizado, un parloteo silábico *quasi buffo*, que expresa su vulgar coquetería callejera; Gilda despliega una vocalidad dramática, de línea sincopada, que expresa su desilusión, y Rigoletto entra último con un declamado-cantado que traduce furor y exasperación; lo extraordinario sucede cuando en la sección final las síncopas de Gilda se entrelazan con las risas de Maddalena, en admirable contraposición de sentimientos y personalidades de las dos amantes –la verdadera y la ocasional– del libertino Duque, en tanto la amplia línea melódica de este se entrelaje con la hosca declamación de Rigoletto, que se define casi como la sombra, la amenaza y el inminente castigo que se ciernen sobre el seductor.²⁸ Esta obra maestra de dinámica dramático-psicológica se ha logrado enteramente con medios musicales; la melodía es a un tiempo cerrada y bella en sí misma, y funcional y económica desde el punto de vista dramático; música y drama en plenitud de perfección según las leyes de cada código y cada discurso, y ambos unidos en un ejemplo insuperable de recíproca potenciación y acople semánticos²⁹, hecho que, como se sabe, conmovió a Victor Hugo, autor de la obra original, y le hizo deplorar que en el teatro hablado no pudiera lograrse un efecto tan acabado de drama por no ser posible la simultaneidad enunciativa de los turnos dialógicos, situación de suyo ininteligible que la música vuelve,

²⁸ Cfr. PIAVE; F. M. – VERDI, G., 1988: 89-93.

²⁹ “Es precisamente este el gran triunfo artístico de *Rigoletto*, *Il trovatore* y *La Traviata* [...]: haber conciliado la verdad dramática [...] con una representación puramente musical. ¿Dónde, mejor que en el famoso cuarteto, se puede señalar la exacta coincidencia de los acontecimientos con las exigencias puramente musicales? ¿Quién osaría distinguir todavía música y drama? Dicha conciliación, que en rigor de los términos parece tan difícil, quizá absurda, se verifica milagrosamente en virtud de la inspiración; cuando esta falta, deja al descubierto los mecanismos, las soldaduras, y todo parece herrumbroso y chirriante; y cuando aparece, no solo no se ven las relaciones, las bisagras y los mecanismos, sino que ni siquiera se logra advertir la presencia de los elementos que en principio parecían irreductiblemente contrastantes” (MILA, M., 1992: 51).

milagrosamente, inteligible en un plano de superior aprehensión supraconceptual. Ese plano superior de aprehensión, en el que se resuelve y supera todo posible resto de la natural heterosemiosis de palabra, acción y música, lo hace posible y natural en Verdi, siempre, la voz humana, esto es, el mismo personaje desde su acción mimética; cuando resulta factible o aconsejable, lo hace mediante el canto más tradicional y gloriosamente italiano, cuando no, mediante otros recursos más naturalistas que pueden consistir en recitativos entrecortados, parlados, susurros, declamaciones semimelódicas, etc., pero se tratará siempre de recursos en definitiva vocales y, en consecuencia, miméticos. Verdi podrá si es necesario sacrificar parcialmente el canto o la belleza vocal, pero nunca la voz como principal canal expresivo³⁰; ninguna orquesta entrometida reclamará para sí la supremacía semántica o la función demiúrgica. Verdi es tan demiurgo de sus obras y sus criaturas como Wagner, y como cualquier operista que se precie, pero esa condición demiúrgica no se plasma materialmente en un elemento perceptible del discurso musical, como la masa orquestal, sino sobrevuela, gravita y determina todo de manera imperceptible, invisible, inaudible, y solo resulta postulable y aprehensible por indirecta inferencia a partir de lo que los personajes dicen, hacen y callan. Con su orquesta todopoderosa Wagner pretende recuperar para el teatro cantado de su tiempo las funciones que en la tragedia griega desempeñaba el coro³¹, pero

³⁰ La valentía de Verdi para renunciar al canto y a su belleza en aras de la verdad dramática sorprende inclusive en épocas tempranas de su evolución, cuando el reinado del belcanto era aún indiscutido. En ocasión de una representación de la primera versión de *Macbeth* en 1848 –esto es, un año después de su estreno–, Verdi escribe a Salvatore Cammarano para desaconsejarle la elección de la soprano Tadolini como Lady Macbeth, arguyendo que su voz es demasiado hermosa y que canta demasiado bien, dos cualidades que no corresponden a ese personaje: “La Tadolini ha una figura bella e buona, ed io vorrei Lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini canta alla perfezione; ed io vorrei que Lady non cantasse. La Tadolini ha una voce stupenda, chiara, limpida, potente; ed io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa. La voce della Tadolini ha dell’angelico; la voce di Lady vorrei che avesse del diabolico”. Y añade enseguida, en referencia a los dos pasajes capitales de la ópera, el dúo de la pareja protagónica del primer acto y la escena del sonambulismo de Lady, que no deben en absoluto cantarse, sino declamarse: “Avvertite che i pezzi principali dell’opera sono due: il duetto fra Lady ed il marito ed il sonnambulismo: se questi pezzi si perdono, l’opera è a terra: e questi pezzi non si devono assolutamente cantare: bisogna agirli, e declamarli con una voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto. L’orchestra colle sordine” (*apud* CESARI, G. – LUZIO, A., 1913: 61-62).

³¹ “El coro de la tragedia griega ha cedido su importancia para el drama a la orquesta moderna sola, para, libre de toda restricción, desarrollarse en ella la manifestación más infinitamente variada; pero, a cambio de ello, su aparición humana real, individual, es trasladada de la orquesta al escenario, arriba, para abrir

el coro griego, si bien, de un modo parecido al de la orquesta wagneriana, comenta la acción y los dichos de los personajes del drama revelando al público su significado profundo, completando, corrigiendo, rememorando, anticipando e interpretando lo que ocurre en escena, lo hace siempre *en la misma escena y como un personaje más*; el coro trágico, aunque a menudo más sabio y quizás omnisciente, aunque por lo general menos involucrado afectivamente en la situación planteada y por ello más ecuánime y sensato, se sitúa en el mismo plano ficcional que los demás personajes, e interviene como personaje en la acción que comenta y analiza. En otros términos: el coro griego no encarna un discurso diegético, no narra ni subordina a su discurso los discursos miméticos de los demás actores, sino se coloca en el mismo plano de acción y de dicción miméticas que les corresponde a estos, para dialogar e interactuar con estos de modo plenamente horizontal. El coro de la tragedia podrá *saber más* que el resto de los personajes, pero *no es más* que ellos en cuando enunciador, no solo porque se sitúa en un mismo nivel de enunciación, sino porque utiliza el mismo código verbal de los actores y dialoga con ellos de igual a igual; esta diferencia no la vio Wagner al pretender que su orquesta –que enuncia desde un plano superior-subordinante y mediante un código no verbal– fuera el coro griego redivivo, y aun a despecho de su revolución musical y escénica, guarda muchísima más afinidad con el coro griego el viejo y desgastado coro de la ópera tradicional que el invisible y superaudible orgánico instrumental del foso de Bayreuth.

Para redondear estas observaciones, nos convendrá recordar finalmente que en la raíz de toda otra divergencia estética entre Verdi y Wagner se hallan el realismo del primero y el simbolismo del segundo. Verdi es realista mucho más allá –o más acá– de su postura estética: es un hombre de campo, fuertemente vinculado a la tierra y a las cosas concretas y tangibles de la vida; descrea de las abstracciones y cree firmemente, en cambio, en los seres humanos de carne y hueso. El motor de sus dramas es la pasión, y a través de ellas y de su despliegue a menudo trágico lo esencial humano se patentiza sobre el escenario en forma directa, contundente, evidente, no mediatizada por artificio alguno, por brillante que este sea. Wagner es simbolista por sí mismo y por sus herederos y acólitos –no en vano Baudelaire lo idolatró–, es un hombre de refinadísima cultura cuyo modo de aproximarse a los fenómenos del mundo está siempre mediatizado por las ideas, las teorías y las vastas concepciones filosóficas; para él los seres humanos son encarnaciones de principios universales de índole abstracta –el poder, el dinero, la voluntad, la fuerza vital, la

la semilla de su individualidad humana, subyacente en el coro griego, en la máxima floración independiente como directo partícipe activo y pasivo del propio drama” (WAGNER, R., 2013: 239).

redención, el amor–, y se trata siempre de una humanidad fronteriza, de una humanidad que descrea de sí misma, que quiere ser más, ya sea la sobrehumanidad nietzscheana, la idea hegeliana o la mítica deidad de los habitantes del Walhalla. Hay por ello en los planteos wagnerianos –y en su misma personalidad no solo artística, sino biográfica– una desmesura, una raigal *hybris*, un algo a la vez fáustico, prometeico y narcisista. Quiere ser todo y todos, y sus personajes, más que individuos, son aspectos o facetas de ese todo indiviso.

También Verdi quiere ser todos, pero para lograrlo se multiplica y anonada en sus numerosas criaturas, resigna su propio yo en aras de la edificación de sus personajes, a la manera shakespeariana; Wagner, en vez de fragmentarse como una célula que se parte y divide para engendrar, aspira a controlar desde su propio yo a sus criaturas, subordinándolas a sus pensamientos, a sus obsesiones, a sus manías. Verdi es un humanista del Renacimiento –como lo vio muy bien Alberto Moravia–, que cree en el hombre y a quien nada de lo humano le es ajeno; Wagner es un discípulo de Hegel, un devoto del Espíritu Absoluto, para quien los hombres no son más que avatares u ocasionales manifestaciones de ese Absoluto inasible en su misterioso devenir³². La voz y el canto de Verdi son la expresión acabada

³² Obsérvese a este respecto la relación muy distinta que establecen los personajes de ambos autores con el mundo de la naturaleza. En Verdi la naturaleza y los elementos del cosmos aparecen siempre como trasfondo, como un armónico que subraya o traduce el drama emocional del ser humano; están en función de lo humano. Basten como ejemplos admirables las tormentas del cuarto acto de *Rigoletto* y del acto inicial de *Otello*, que como también suele suceder en Shakespeare redoblan y enmarcan con sus elementos en pugna violenta el equivalente choque de pasiones que sucede en la tierra a nivel actancial y psicológico. Lo expresa muy bien Rigoletto: “Una tempesta in cielo, in terra un omicidio”. En Wagner, los elementos de la naturaleza son los verdaderos actantes, y los seres humanos apenas sus comparsas, sus plasmaciones escénicas o sus ecos lejanos. La *Tetralogía*, antes que otra cosa, es la historia del mundo natural, una historia que comienza con la génesis de la primera molécula acuática, genialmente simbolizada por el célebre y oscuro acorde en mi bemol mayor con que arranca el preludio de *El oro del Rin*, y acaba con el apocalipsis, con la conflagración y disolución finales de ese mundo en el que los elementos primordiales se desatan y se destruyen unos a otros, de todo lo cual la red leitmotivica narrante da debida cuenta tras la inmolación de Brunilda, en el postludio de *El ocaso de los dioses*. El cosmos natural, en Verdi, se humaniza, se asocia simpáticamente a los ritmos de la psique y la pasión de los hombres, en tanto en Wagner ese cosmos es perfectamente autosuficiente y se basta a sí mismo para manifestarse como fuerza actante al margen de los actantes humanos, a través de la orquesta con sus motivos entretejidos, al tiempo que relega a los personajes a una función meramente icónica o prosopopéyica de los elementos naturales; si en Verdi el cosmos se humaniza, en Wagner lo humano se cosmologiza, y la historia humana se presenta apenas como

de su humanismo, porque nada hay más humano que la voz y el canto, que equivalen a la palabra en su máxima expresión de *sonus et sensus*; la orquesta de Wagner es la manifestación igualmente acabada de su hegelianismo, porque nada hay más apropiado para expresar a la Idea en su devenir incesante que la fascinante red de *Leitmotiven* que fluyen, mutan, se suceden, se mixturán, se metamorfosean, se superponen, se enmascaran, se transfiguran, siempre denotando contenidos conceptuales: el Absoluto abstracto hegeliano se ha plasmado ejemplarmente en sonidos mediante la melodía infinita wagneriana, melodía que no canaliza ya pasiones y hombres, como en Verdi, sino ideas y arquetipos; melodía que no se allana ya a la multiplicidad heterogénea de los diversos individuos que actúan en la mimesis, sino se empina con vocación de totalidad hasta constituir la suprema diégesis orquestal que todo lo domina y subordina, que todo lo unifica y condiciona.³³

Mucho se ha discutido si la filosofía de Wagner es pesimista u optimista, según la cronología y el ritmo de sus lecturas y afinidades schopenhauerianas o nietzscheanas; decidir sobre este punto carece de importancia, porque la filosofía de Wagner no es coherente ni tiene por qué serlo. El *Anillo* termina con una catástrofe cósmica, pero el último motivo que suena en la orquesta es el de la redención por el amor. ¿Hemos de creerle al texto verbal y dramático, y concluir por tanto que la visión del autor es pesimista, o al musical y diegético, e inferir que dicha visión es optimista? Pesimista u optimista, lo único indudable es que Wagner es totalitario, y utilizo aquí el término, huelga aclararlo, no en su banal sentido político, ni para adherir a la superchería del protonazismo del compositor, sino en un sentido más ampliamente existencial y moral. La moral de

un breve episodio dentro de la historia mayor y total del universo que la siempre minuciosa y hegeliana orquesta nos narra. En menores dimensiones que las del *Anillo*, desde luego, en otras obras de Wagner la relación entre la naturaleza y las personas es igual de subordinativa de estas respecto de aquella: el mar no acompaña, dobla ni expresa al holandés errante, sino el holandés depende ontológicamente y por completo de ese mar de donde emerge y al cual regresa, igual que una gota insignificante salta por acaso del inmenso océano al que pertenece, como la parte al todo, para volver a diluirse en él un segundo después; en *Tristán e Isolda*, el mar y la noche no son meros marcos o trasfondos de la pasión y de la muerte, sino la pasión y la muerte mismas, no son los escenarios para la acción del drama –drama, por lo demás, tan aséptico y ascético en su desarrollo que casi no existe en cuanto plasmación escénica–, sino son la acción misma, los verdaderos protagonistas, los verdaderos sujetos postulados no tanto como representables, sino como narrables.

³³ Hegel es un gusto, y no solo un gusto alemán, sino un gusto europeo. Un gusto que Wagner comprendió e inmortalizó, y para el cual había nacido. No hizo más que aplicarlo a la música e inventó un estilo que significaba lo infinito; se convirtió en heredero de Hegel: la música como idea” (NIETZSCHE, F., 2003: 68).

Wagner es ideológica, es una moral de ideas, no de valores; sus monsergas contra el poder del dinero y las soflamas revolucionarias de su juventud no tienen móviles éticos sino meramente programáticos, y en definitiva, incluso sus ideas están en función de algo superior: su propio yo. Su fórmula estética traduce esta situación admirablemente. En *Ópera y drama* sostiene reiteradamente que el motor y el fin de la acción dramática debe ser el sentimiento, y adjudica a los motivos conductores la función de traducir los contenidos inteligibles en fórmulas sensibles de gran impacto emotivo; la aspiración es enorme y sublime, y parcialmente alcanzada, pero el declarado propósito de que en el drama lleguemos a “ser sabientes por el sentimiento” en un “devenir del entendimiento en sentimiento”³⁴ muy a menudo naufraga en la retórica puramente contenidista e intelectualista de los *Leitmotiven*, que no siempre se redimen de su ganga conceptual para elevarse a la cima expresiva del impacto y de la emoción pura. Wagner, con su sistema y aun a despecho de sus intenciones afectivas, intelectualiza su discurso musical en grado eminente; el leitmotiv, que él pretendía vehículo de contenidos emocionales, funciona ante todo como portador de contenidos conceptuales que, al concatenarse, definen la trama y el hilo de su gran narración orquestal, y hasta él mismo, ante la evidencia de esta realidad, condesciende a admitir en un párrafo de *Ópera y drama* que el motivo conductor es a un tiempo un elemento emotivo plástico y el principio de inteligibilidad del texto y de comprensión de la idea del poeta³⁵, lo cual equivale a decir que el *Leitmotiv*, desde la orquesta, brinda la clave de lectura del poema. Esta clave, pesimista u optimista, es ante

34 [En el drama] el propósito del poeta es comunicado de la manera más completa del entendimiento al sentimiento, esto es, artísticamente a los órganos de la recepción del sentimiento más directos, los sentidos. El drama, como la obra de arte más perfecta, se diferencia de todos los restantes géneros poéticos precisamente porque, en él, el propósito es reducido por su realización más acabada a pasar plenamente desapercibido: donde en el drama el propósito, es decir, la voluntad del entendimiento, permanece aún perceptible, la impresión es allí también enfriadora; pues donde aún vemos al poeta querer, sentimos que todavía no puede. Mas el poder del poeta es el pleno desvanecimiento del propósito en la obra de arte, el devenir del entendimiento en sentimiento. El poeta alcanza su propósito solo cuando hace perceptibles ante nuestros ojos los fenómenos de la vida en su más plena espontaneidad. [...] En el drama tenemos que llegar a ser sabientes por el sentimiento. El entendimiento nos dice: solo es así cuando el sentimiento nos ha dicho: así tiene que ser [...]. De aquí que una acción pueda ser explicada en el drama solo si está plenamente justificada ante el sentimiento, y la tarea del poeta dramático no es, en consecuencia, inventar acciones, sino hacer comprensible una acción por la necesidad del sentimiento, de tal manera que podamos prescindir totalmente de la ayuda del entendimiento para su justificación” (WAGNER, R., 2013: 171-172).

³⁵ Cfr. nota 27 (WAGNER, R., 2013: 245).

todo, como decíamos, totalizadora, única, dogmática, y como tal se la enuncia con énfasis, monológicamente, en esa voz narradora, diegética, autoral, de la orquesta.

Frente a la totalidad –o el totalitarismo– y el dogma contenidista e ideológico de Wagner, la moral verdiana sí se funda cabalmente en lo afectivo, en el valor redentor del sufrimiento que eleva y repara, principio este que, sin importar demasiado la escasa fe o el virtual agnosticismo del compositor, es de neta raigambre cristiana. El cristianismo de Verdi no es, desde luego, teológico ni dogmático, sino vital y cultural; no lo bebe de las definiciones doctrinarias sino de la tierra y del pueblo a los que pertenece, maestros que le han enseñado desde niño que todo hombre, por envilecido que esté por las malas pasiones, el pecado más atroz o los condicionantes casi fatales de las más variadas circunstancias histórico-sociales, siempre puede restañar y recuperar su dañada mas no desaparecida humanidad a través del dolor y el amor³⁶. Frente a la indefinición o ambigüedad wagnerianas a este respecto, Verdi sí es decididamente pesimista; está convencido de que este mundo es un valle de lágrimas, padecimiento y muerte que no guarda espacios para la felicidad³⁷, pero en medio de tanta

³⁶ “La música ha creado por sí sola el caso-tipo verdiano, en el cual se refleja un orden moral de inmanente coherencia, una concepción de la vida de experimentada sabiduría: el héroe, desnaturalizado por la unilateralidad morbosa de pasiones malignas o envilecido por cualquier inhumana imposición del destino o por el peso de injustas convenciones sociales, vuelve a adquirir a través de la experiencia del amor y del dolor el acervo de la humanidad común. Este esquema de vicisitudes morales [...] se podría resumir como el de la reconquistada humanidad [...]. El llanto siempre es el catalizador que disuelve la innatural rigidez de la obstinación perversa y restituye al personaje a la condición de su naturaleza humana. ‘Ebben, io piango’, son las palabras con las cuales se dobla, llegada al vértice, la arrebatada desesperación de Rigoletto y el chocarrero esqueleto del bufón se abate en un ímpetu de doliente humanidad. Esta intuición moral [...] [consiste en] que la realidad del hombre, su sustancia, se halla en la capacidad de amar y sufrir” (MILA, M., 1992: 281).

³⁷ “Lo que le da unidad al teatro de Verdi, además del carácter excesivo de las pasiones que habitan a sus héroes y de las situaciones que deben enfrentar, es la recurrencia de estos temas. Y también el hecho de que se basan en un punto de vista irremediamente trágico del destino humano. La idea de una ‘fuerza del destino’ impregnó luego toda su obra y le confirió su tono pesimista y prometeico. Pesimista, porque el héroe verdiano finalmente es vencido, como lo es el hombre común en su combate contra la muerte. Prometeico, porque, aun desesperado, la lucha cuerpo a cuerpo con el destino legitima su existencia y fundamenta su grandeza” (MILZA, P., 2006: 556). Tal vez la siguiente frase del propio Verdi, que escribió en carta a su amiga la condesa Maffei tras el estreno de *Il Trovatore*, sea la más acabada síntesis de su pesimismo vital: “La gente dice que la ópera es demasiado triste y que en ella hay muchas muertes. Pero después de todo, la

sombra alienta la límpida luz de una humanidad siempre capaz de advenir, si no a la dicha, sí a la bondad. Sin teorización alguna que funde su estética, esta surge con una coherencia conmovedora a partir de su moral y de su antropología implícitas³⁸; Verdi es el gran artista del corazón humano, y el corazón humano, pese a los ropajes históricos y variados con que puedan revestirse los personajes de las distintas óperas, es siempre el mismo, es atemporal, como atemporal es el humanismo del compositor. Hay, en efecto, mucha más atemporalidad y esencialidad humana en los dramas históricos que Verdi tomó de Schiller, de Hugo, de Scribe, de García Gutiérrez o de Shakespeare, que en los pretendidamente eternos y universales mitos que dan sustento a las óperas de Wagner. Como consumado humanista que es, como cumplido hijo de ese Mediterráneo clásico que descubrió la pura humanidad, Verdi es mucho menos un producto del siglo XIX y del Romanticismo que un empático miembro de la universal y ucrónica estirpe de los hijos de Eva; la historia y lo histórico influyen en él muchísimo menos que en el romántico, revolucionario y hegeliano Wagner, incapaz de pensar al hombre desligado de sus condicionantes de época³⁹. Wotan, Sigfrido y Tristán son más hijos del

muerte es la esencia de la vida. ¿Acaso hay otra cosa en ella?” (*apud* MARTIN, G., 1984:246).

³⁸ “Todo sucede en el empíreo de una práctica artesana que ignora conceptos teóricos, poéticas y programas estéticos anteriores. Verdi no se propone nada, simplemente quiere construir buenas óperas. [...] La evolución de la dramaturgia verdiana se produce con la inconsciente organicidad de un fenómeno natural, como una planta que se desarrolla desde una semilla, no por el conocimiento de un fin, sino por la tranquila constancia de una *vis a tergo*” (MILA, M., 1992: 279); “Pero la maravilla es que aquí, en Verdi, una coherente concepción moral se ha formado únicamente en la práctica musical, sin necesidad de millares de páginas de teorizaciones sobre la ópera y el drama, la música del futuro, el arte y la revolución, la religión y el estado, el heroísmo y el cristianismo, lo femenino del hombre y otras abstracciones desesperadas” (*Ibid.*, 281).

³⁹ Wagner no quiere que la acción dramática esté condicionada por las relaciones históricas o ideológicas, pues considera que tales condicionantes, aprehensibles por el entendimiento y no por el sentimiento, son más propios de la novela que del drama; sin embargo, también en esto, como en tantas otras cosas, su teoría en favor del drama acaba siendo desmentida en la práctica de sus óperas por una resolución mayormente ideológica y radicalmente histórica –si bien nunca historicista– de la acción: “Una acción que solo puede ser explicada por relaciones históricas, inactuales según su origen, y justificada desde el punto de vista del estado o comprendida por la consideración de dogmas religiosos no comunes interiormente sino inculcados desde fuera, es –como ya vimos– representable solo al entendimiento, no al sentimiento: esto podía alcanzarse de la manera más satisfactoria por medio de la narración y la descripción, por medio de la llamada a la fuerza imaginativa del entendimiento, pero no por medio de la presentación directa al sentimiento y a sus órganos perceptivos precisos, los sentidos, porque

tiempo de su autor, pese a sus empaques mitológicos o legendarios, que Rigoletto, Violetta o Filippo II del tiempo del suyo o del tiempo en que se ubica la acción de sus respectivos dramas.⁴⁰

Reitero al acabar lo que adelanté al comenzar: no se trata de postular la mayor calidad o genialidad de un compositor frente al otro, sino apenas de calibrar, mediante razones fundadas, cuál de ellos es más dramaturgo y cuál de las dos recetas operísticas es más mimética. Después de todo lo dicho, no habría dudas de que Verdi es el verdadero plasmador del *drama musical* del futuro, como quiso Wagner, pero de un futuro igual al pasado y al presente, porque el drama verdiano, como la moral y el temple de vida de su autor, y como ese eterno corazón humano en torno del cual gira, es atemporal y universal, desligado de cualquier condicionante histórico o ideológico y despreocupado de toda impuesta revolución. La divisa verdiana, *torniamo all’antico, sarà un progresso*, injusta y neciamente

una tal acción era realmente inabarcable para estos sentidos y, en ella, una masa de relaciones tenía que caer fuera de toda posibilidad de traerla a la concepción sensible y tenía que quedar abandonada, para la comprensión, solo al órgano combinativo del pensamiento” (WAGNER, R., 2013: 172).

⁴⁰ Alberto Moravia expone muy justamente la condición ucrónica de los dramas verdianos en relación con la índole humanista y renacentista del compositor: “Pero, al igual que los de Shakespeare, los personajes de Verdi son renacentistas, no románticos. Reconocemos el humanismo renacentista en la totalidad de la imagen del hombre que Verdi nos ofrece. Bajo las abstracciones renacentistas hay siempre un respeto por el hombre completo, con sus defectos y virtudes –un respeto que nunca podríamos encontrar detrás del énfasis de los románticos, anticipatorio de las amputaciones y reducciones de los decadentistas. Verdi nos ofrece una idea plutarquiiana –o, si se prefiere, shakespeariana– del hombre, una idea que no proviene del decoro y el temor a Dios de la cultura de su tiempo, sino de la gente pobre del valle del Po. Incluso hoy, en su colorida y atractiva vitalidad, esos campesinos conservan un destello de la Italia anterior a la Contrarreforma. Podemos imaginar que ese destello debió haber sido incluso mayor en la época de Verdi. Cualquiera que conozca esa región del valle del Po alrededor de Parma, podrá encontrar con facilidad un aura verdiana en los monumentos, en el paisaje, en la gente. Verdi es un pariente cercano de esos campesinos que sabían de memoria las octavas de Ariosto, o de los gondoleros que podían recitar estrofas de Tasso. Con Verdi muere la gran Italia y lo que Italia dio al mundo, su mejor y más característico producto: el humanismo. Después de Verdi, Italia se convierte, una vez y para siempre, en pequeñoburguesa” (MORAVIA, A., 1997: 7b-8a); “Por más renacentista que sea, Verdi es representativo todavía y seguirá siéndolo por siempre, porque su conocimiento del ser humano se retrotrae a una época en la que, por última vez, el hombre se amó a sí mismo, nada más y nada menos que a sí mismo [...]. Así, la recuperación del interés actual por Verdi está basada en un malentendido fundamental: el intento de descubrir y revalorar su modernidad. Verdi no es para nada moderno; era un anacronismo en el siglo pasado y lo es aún más ahora. Su intemporalidad es la intemporalidad de la poesía” (*Ibid.*, 9a).

tomada a menudo por una descarada confesión de fe reaccionaria, lejos de consistir en un programa restaurador consiste en una declaración de principios humanistas: hay que volver la mirada al pasado, porque en el pasado hallaremos lo mismo que en el presente y en el futuro, porque al volver al pasado comprenderemos que lo realmente importante no es producto de la historia ni de la evolución, sino manifestación de la esencia intemporal de la condición humana. Y es esa condición humana la que, encarnada en los personajes del drama, debe por sí misma llevar adelante la acción, a través de aquello más propiamente humano: la palabra, la voz, el canto. Ópera-mímesis, pura representación de acciones sin mediación alguna de discursos narrantes, subordinantes, interpretantes o contextualizantes, por parte de una pura humanidad que no requiere, en su atemporal y desnuda esencia, de mediación, interpretación o contextualización algunas.

Frente a semejante logro artístico, frente a esta cima altísima alcanzada por Verdi, ¿cuál es la meta a la que llegó Wagner? Tan sobrecogedora y milagrosa como la de su colega, o tal vez más aún, por lo sorpresiva e inesperada. Si Verdi creó, sin proponérselo en teorías orgánicas, el verdadero drama musical, Wagner, habiéndoselo propuesto y habiendo largamente teorizado sobre él, fracasó en esa tarea, pero a cambio obtuvo el impensado premio de lo que jamás sospechó, como no sospechan a menudo los profetas el contenido más profundo de lo que anuncian: la plasmación del *epos musical*, no ya de un drama cantado, sino de una narración cantada y escenificada, en la que la soñada integración de las diversas artes, su acariciado proyecto de una obra de arte total, se consigue precisamente gracias a la unidad de enunciación y de mirada que confiere a tan heterogéneo producto artístico esa voz narrante que, desde la orquesta, vuelve inteligible al conjunto y brinda las claves de su lectura. Pues bien, digámoslo de una vez: al alcanzar esta meta, al concretar este *epos musical* en torno del eje enunciador de una voz orquestal capaz, por primera vez, de *narrar* la misma acción que los actores representan en forma directa, Wagner inventa en los hechos sin saberlo, medio siglo antes de su invención técnica, *el cine*. La orquesta wagneriana, en cuanto diegética, subordinante de las voces de los personajes y unificadora y relatora de la acción, es el equivalente profético y sonoro de la cámara del director cinematográfico, de la mirada soberana del cineasta, que también narra desde arriba y por detrás de los personajes que actúan y representan, que también revela lo que tales personajes callan o ignoran o mienten, que también anticipa, rememora, interpreta, contextualiza, rectifica, que también va más allá de lo puramente humano hasta abarcar, si lo desea, el entero mundo natural y cósmico con sus elementos en evolución y en pugna, que también es totalizadora y totalitaria en su afán de verlo todo, controlarlo todo, organizarlo todo. El *epos musical* wagneriano y el cine

hacen real y concreto lo *a priori* imposible: que el relato se vuelva espectáculo y el espectáculo relato, que al mismo tiempo los personajes y sus acciones sean representación y narración. Al inventar proféticamente el cine, Wagner logró su cometido de gestar la obra de arte total del futuro, porque en efecto el cine es el gran arte del siglo XX, y es asimismo la forma y el código artísticos por naturaleza integradores de todas las otras formas y todos los otros códigos. ¿Qué nos impide abordar la *Tetralogía* como un enorme y complejísimo film, y dejar así de pretender en vano que sea una imposible y excedida pieza de teatro? Atrevámonos a verla y a escucharla de ese modo y bajo ese pacto de decodificación, y apuesto a que la comprenderemos mucho mejor en sus más vastos alcances.

Drama musical, epos musical; ópera-mímesis, ópera-diégesis; teatro cantado, cine cantado. Lo reitero: decidir cuál de estas alternativas es mejor resulta trivial; consagrar a Verdi o a Wagner, en cuanto plasmadores respectivos de cada consumada forma, como el operista más grande o afortunado, resulta pueril. Admiramos ambas soluciones ecuanimemente, disfrutemos de las dos con mayor o menor grado de adhesión cordial según gusto y placer de cada uno, y permitámonos también fantasear con qué nuevas metas y sorprendivos milagros nos deleitará, a la zaga de estos y de otros buenos maestros, la ópera del siglo XXI.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES, HORACIO, BOILEAU

1982 *Poéticas*. Edición preparada por Aníbal González Pérez. Madrid: Editora Nacional.

CESARI, Gaetano; LUZIO, Alessandro (eds.)

1913 *I copialettere di Giuseppe Verdi*. A cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi nel Primo Centenario della Nascita. Milano: Tip. Stucchi Ceretti.

CICÉRON

s.d. *De l'invention (De inventione)*. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris: Garnier.

- DUMESNIL, René
1964 “La naturaleza del drama wagneriano”, *Ricardo Wagner*.
Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, pp. 193-211.
- GENETTE, Gérard.
1972 “Discours du récit. Essai de méthode”, GENETTE, Gérard,
Figures III. Paris: Seuil, pp. 65-267.
- GHISLANZONI, Antonio; VERDI, Giuseppe.
1993 *Aida*. London: EMI Records.
- MARTIN, George.
1984 *Verdi*. Buenos Aires: Javier Vergara Editor.
- MILA, Massimo.
1992 *El arte de Verdi*. Madrid: Alianza.
- MILZA, Pierre.
2006 *Verdi y su tiempo*. Traducción de Silvia Kot. Buenos Aires:
Editorial El Ateneo.
- MORAVIA, Alberto.
1997. “El anacronismo de Verdi”, *Teatro Colón Revista*, 45, pp. 4-9.
- NIETZSCHE, Friedrich.
2003 *Nietzsche contra Wagner*. Traducción de Pedro González
Blanco. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- PASCOLATO, Alessandro (ed.)
1913 *Re Lear e Ballo in maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad
Antonio Somma*. Città di Castello: Casa Editrice S. Lapi.
- PIAVE, Francesco Maria; VERDI, Giuseppe.
1988 *Rigoletto*. Melodramma in tre atti. Livret intégral original.
Commentaire littéraire et musical de Gilles de Van. *L'Avant
Scène Opéra*, 112-113, pp. 89-93.
- PLATÓN
1983 *República*. Traducción directa del griego por Antonio
Camarero. Estudio preliminar y notas de Luis Farré. 14ª ed.
Buenos Aires: Eudeba.

s/d *Rhétorique à Herennius*. Texte revu et traduit avec introduction et notes par Henri Bornecque. Paris: Garnier.

SIRVIN, René.

1993 “Aïda”, GHISLANZONI, Antonio; VERDI, Giuseppe, *Aida*. London: EMI Records, pp. 17-22.

VAN, Gilles de.

1979 “Pères et filles dans la dramaturgie verdienne”, *L’Avant Scène Opéra*, 19, pp. 96-101.

WAGNER, Richard.

1947 *El anillo del nibelungo*. Traducción y análisis de Ernesto de la Guardia. Buenos Aires: Ricordi Americana, 2 vols.

1992 *Tristán e Isolda*. Libreto alemán-castellano. Introducción y comentarios de Kurt Pahlen y Rosemarie König. Buenos Aires: Javier Vergara.

2013 *Ópera y drama*. Traducción de Ángel Fernando Mayo Antoñanzas. Prólogo de Miguel Ángel González Barrio. Madrid: Akal.

* * *

Javier Roberto González. Es Doctor en Letras por la Universidad Católica Argentina, egresado con Medalla de Oro y el Premio de la Academia Argentina de Letras. Investigador del CONICET en la especialidad de filología hispánica medieval y del siglo XVI. Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, de la cual es Profesor Titular Ordinario. Se ha desempeñado asimismo como docente en la Universidad Nacional de Buenos Aires y en la Universidad de Morón, y como profesor invitado en las Universidades Nacionales de Cuyo y del Nordeste, en la Universidad Católica “Sedes Sapientiae” de Lima (Perú), en la Universidad Nacional de Bogotá (Colombia), en la Universidade de São Paulo (Brasil), y en la Universidad de Zaragoza (España). Ha publicado libros de su especialidad en la Argentina y en España, entre ellos *Patagonia-patagones: orígenes novelescos del nombre* (1999), *Cirongilio de Tracia de Bernardo de Vargas. Guía de lectura* (2000), *Plegaria y profecía. Formas del discurso religioso en Gonzalo de Berceo* (2008), y *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* (2012). Es autor de un centenar de trabajos de investigación publicados en volúmenes y revistas académicas de la Argentina y el exterior. Como dramaturgo ha publicado y estrenado obras en la Argentina y recibido el Premio Nacional de Teatro de la Sociedad General de Autores de la República Argentina.

* * *

SECCIÓN
ESCRITOS DEL PASADO

EL TEMA DE ANTÍOCO Y SELEUCO EN LA *SILVA DE VARIA LECCIÓN* DE PEDRO MEXÍA

DIANA FERNÁNDEZ CALVO (UCA)

Resumen

La *Silva de varia Lección* fue compuesta por Pedro de Mexía y fue publicada en Sevilla, en el mes de julio de 1540. Esta publicación constituye un valioso documento que nos permite corroborar los intereses, curiosidades y expectativas intelectuales de los lectores cultos de mediados del siglo XVI, tanto de España como de la Europa de su tiempo. En la en la tercera parte, Cap. 13, la música es mostrada como diagnóstico en el caso del mal de amores de Antíoco y comentada por Mexía con el título: "En que se cuenta una extraña medicina con que fue curada Faustina hija de Antonino Pio de la enfermedad de amor deshonesto". Esta temática no había aparecido en España hasta la aparición del *Antíoco y Seleuco* de Agustín Moreto. El relato de Mexía nos permite comprobar que la historia ya había llegado al público español en el momento en que Moreto decide retomar el tema. Asimismo, esta referencia nos permite realizar un interesante abordaje intertextual e histórico de la obra encontrada en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco.

Palabras Clave: *Silva de varia Lección* – Pedro de Mexía – *Antíoco y Seleuco* – Agustín Moreto – Teatro lírico

THE THEME OF ANTIOCHUS AND SELEUCUS IN THE *SILVA DE VARIA LECCIÓN* BY PEDRO MEXÍA

Abstract

The *Silva de varia Lección* was written by Pedro Mexía and was published in Seville in July 1540. This publication is a valuable document that allows us to corroborate the interests, curiosities and intellectual expectations of educated readers of mid-sixteenth century, both in Spain and Europe at the time. In the third part, Cap. 13, the music is shown as a diagnosis in the case of lovesickness of Antiochus and commented by Mexía with the title: "In a strange medicine that was cured Faustina daughter of Antoninus Pius disease dishonest love there is." This issue had not appeared in Spain until the appearance of the *Antiochus and Seleucus* by Augustine Moreto. The narration of Mexía allows us to verify that the story had already reached the Spanish public at the time Moreto decides to revisit the issue.

Also, this reference allows us to make an interesting intertextual and historical approach to the work found in San Antonio Abad de Cusco Seminary.

Key words: *Silva de varia Lección* – Pedro de Mexía – *Antíoco y Seleuco* – Agustín Moreto – Lyric theatre.

* * *

1.- Introducción

En su trabajo “El viaje omnipresente. Su funcionalidad discursiva en los relatos culturales de la segunda modernidad”¹, la Dra. Sofía M Carrizo Rueda analiza la utilización del término “Silva”. La autora comenta:

“En los comienzos de la modernidad, cuando un autor quería anunciar que en el tratamiento de algún tema ofrecía variedad, copiosidad, curiosidad y un ordenamiento laxo, incluía en el título las palabras “selva”, “floresta” o la voz latina “silva”. Para aquellos lejanos polígrafos, el espacio de una naturaleza enmarañada, poblada por diferentes especies, sorpresiva y laberíntica, era el mejor símbolo para expresar las características de sus escritos. [...] Pedro Mejía, cronista del Emperador Carlos V, recurrió al título de *Silva de varia lección* para su recopilación de curiosidades, anécdotas históricas y datos científicos desde la antigüedad hasta sus días”².

En este trabajo analizaremos el libro *Silva de varia lección* de Pedro Mexía, publicado en Sevilla, en el mes de julio de 1540; impreso en su primera edición por Domingo de Robertis.

El éxito de esta primera publicación obligó a una segunda edición realizada en los últimos meses del mismo año con la inclusión de diez capítulos añadidos a la tercera parte. Una cuarta sección se agregó en la edición de Valladolid, de 1551, añadida y corregida por Pedro Mexía.

Esta publicación constituye un valioso documento que nos permite corroborar los intereses, curiosidades y expectativas intelectuales de los lectores cultos de mediados del siglo XVI, tanto de España como de la Europa de su tiempo. El texto de la edición de Valladolid -impreso en 1550 para las primeras partes y en 1551 para la cuarta- es el último que pudo corregir Mexía y el más completo.

¹ *Revista Letras* N° 57 - 58, 2008.

² CARRIZO RUEDA, Sofía. “El viaje omnipresente. Su funcionalidad discursiva en los relatos culturales de la segunda modernidad”. *Revista Letras* N° 57 - 58, 2008, p. 46.

2.- Objetivos, organización y perfil del receptor.

La organización del discurso atiende al principio ineludible de la variedad, la cual constituye un rasgo estilístico de este trabajo y afecta a la materia y a la selección de los temas tratados. Pese a que los principios de heterogeneidad y de desorden organizativo se manifiestan en la disposición del discurso, analizaremos en el punto siguiente algunos aspectos temáticos que organizan el discurso y la selección de los temas tratados.

En principio, el uso del tópico del jardín en el que crecen diversas flores -como sinónimo de obra de carácter misceláneo- indica la voluntad de lograr amenidad y cierta libertad de composición que puede acercarse a un tipo específico de improvisación en la escritura. El jardín -silva, vergel o tiocesta- no funciona como metáfora lineal sino que denota la idea de un espacio amplio y plural en el que es posible mirar en distintas direcciones encontrando siempre variedad y sorpresa.

Como decíamos antes, dentro de esta variedad "aparentemente desorganizada" existe un principio selectivo que funciona como eje regulador de esta literatura que busca materias que resulten curiosas y que interesen por su extrañeza, su carácter insólito o su fascinación en la sociedad de la época. Este tipo de organización se emparenta con el "relato de viaje", ya que tiene la función de informar y comentar realidades que posean un interés intrínseco para sus lectores:

"Aunque yo no estoy obligado a guardar propósito ni orden en esta *silva*, y por esto como dije al principio le puse este nombre, antes escribo las cosas a caso como se me ofrecen o a mí me parece [...] Y porque yo no suelo turar mucho en una materia, porque esta desorden es la orden de mi libro, quiero ahora pasar a otros propósitos en algunos capítulos"³.

El valor de lo que se cuenta viene dado por su autenticidad, por su carácter de realidad. Esta idea de autenticidad se transmite mediante dos garantías: el principio de *aucroritas*, y en menor medida el empirismo de poca importancia en el XVI. Se observa un aumento paulatino del valor de la experiencia, pero la apelación a autoridades es todavía un prurito frecuente en la época.

En el caso de Mexía hay que destacar que su visión de las fuentes es moderna en el sentido de que se permite agregar su opinión a la de autoridades como Aristóteles⁴ o Herodoto.⁵ También distingue entre "fuentes livianas" y "graves"⁶:

³ MEXÍA, Pedro. *Silva de varia lección*, fragmento del Proemio.

⁴ Al discrepar sobre la edad adecuada para al casamiento, ARISTOTELES II, 14.

⁵ Sobre la adquisición del lenguaje HERODOTO I, 25.

⁶ I, 24.

“[...] Así lo dice a la letra a la Santa Escritura en el oncenno capítulo del Génesis [...] La qual según dize San Isidoro, en el libro quinze de sus Etimologías [...] según San Isidoro en el libro dicho y San Agustín en el libro dieciséis de la Ciudad de Dios [...] y así lo siente también la Sagrada Escritura en el dezimo capítulo del Genesis [...] esta es la opinión de San Agustín donde tengo dicho. La misma tiene San Isidoro en el capítulo primero del libro nono de sus Etimologías [...] Esta opinión siguió San Antonio en sus Historias y Nauclero y otros modernos [...] Erodoto en su libro segundo describe [...] En eso la experiencia nos podría sacar de duda si alguno muy curioso la quisiese hazer. En tanto tendrá cada uno la opinión que quisiere pues vi en ello muy poco” (sic).

Y tareas de investigación que ha emprendido en algunos capítulos⁷:

“Y habiendo pasado cerca de nuestros tiempos un hombre, que con cualquiera de los antiguos se puede igualar y aun hazer ventaja a alguno de ellos tuvo tan mala dicha en que de él se escribiese, que para decir yo algo de él he andado mendigando y buscando que escribir y al cabo no pudo ser sino poco y confuso por faltarle lo que a los otros sobro en tener quien escribiese de él” (sic).

Asimismo, respeta el criterio de brevedad⁸: “[...] Y por no cansar a lector dexo de poner las variadas opiniones que hay en esto” (sic) asume en su relato gran variedad de temas y originalidad, pero aclara: “[...] silenciando las cosas sabidas por tantos”⁹.

Con respecto al objetivo adelanta: “Mi propósito es no decir cosas muy comunes ni que todos sepan y ayan visto sino aquellas que, aunque no sean nuevas a lo menos no sean comunes a todos ni anden en el pueblo” (sic).¹⁰

También le preocupa la recepción de su texto cuando dice: “La Silva está pensada para un público lector, no oyente, que se espanta de ver un título”¹¹ y aprovecha el prólogo y el proemio de la obra para reflexionar y orientar al lector sobre su contenido.

Dentro de esta curiosa obra, las autoridades griegas más citadas son Aristóteles (setenta y seis menciones), Plutarco (cincuenta y un citas) y Josefo (treinta y nueve menciones), lo cual refleja los aspectos históricos, anecdóticos y científicos que aborda ese trabajo.

La versión editorial más completa (Madrid, 1673) es la titulada “Silva de varia Lección, compuesta por Pedro Mexía natural de Sevilla, en la que se tratan muchas cosas agradables y curiosas, van añadidas en esta última

⁷ II, 28.

⁸ I, 8.

⁹ II, 11.

¹⁰ II, 24.

¹¹ I, 32.

impresión quinta y sexta parte”. Esta publicación está dedicada a Don Francisco de San Martín Ocina, caballero del Orden de Calatrava del Consejo de su Majestad, y su Secretario, Contador del Consejo de la Santa Cruzada y mayor de estos Reinos de Castilla y León y Secretario de su Diputación, y prologada por el librero Ribero Rodríguez, quien, usando la imagen de la estrella que guiara a los Reyes magos al pesebre de Belén, inicia la edición diciendo:

“[...] Los que damos libros a la estampa, hacemos jornada (así se llama la impresión) y hemos menester Estrellas en quien confiar el buen suceso y hela hallado en V. m tan feliz que me alumbró con treze Estrellas a cuyos lucidísimos influxos pudiese sacar (no solo a luz) sino a todas luces este libro con felicidad colmada”. (sic)

Es ésta la versión que utilizaremos para el análisis de la obra.



3.- El extraño poder de la música en la curación de diversos males las proyecciones de la temática del enamoramiento y curación de Antíoco.

Dentro de la multiplicidad de temas abordados hemos elegido analizar la función de la música dentro del texto de la *Silva*.

La música es mostrada como diagnóstico en el caso del mal de amores de Antíoco y comentado por Mexía en la tercera parte, Cap. 13, con el

título: “En que se cuenta una extraña medicina con que fue curada Faustina hija de Antonino Pio de la enfermedad de amor deshonesto”, p. 283.

“[...] Y al cabo concuerdan todos en un remedio que es adivinar con la música y el pulso, que la mejor medicina y remedio que al que así estuviese apasionado le den y junten con la mujer por el amada y de esta manera curó Erasistrato Médico a Antíoco, hijo del Rey Seleuco, estando enamorado de la Reyna, su madrastra, y determinado de dejarse morir antes que descubrir su dolor por ser la causa la mujer de su padre. El sabio médico por el movimiento del pulso, cuando la Reyna entraba, conoció ser ella la causa de su mal y de quien estaba enamorado y significándolo a su padre por alguna manera que sería muy largo de contar y también es cosa común que todos saben, el padre hecha la experiencia del hijo en el pulso y acabando de conocer ser verdad, que su hijo penaba por su mujer, tuvo por bien, aunque contra la voluntad de su hijo, que antes quería morir que hacerlo, dejar el la Reyna y darla a su hijo por mujer, que en la verdad en la edad y hermosura venía el casamiento más conforme con el hijo que con el padre. Y luego fue sano su hijo y vivió grande tiempo con su amada mujer. La historia es muy hermosa y cuéntalo Plutarco en la vida de Demetrio. Acabo ahora de decir que Erasistrato Médico conoció, de quien era enamorado Antíoco teniendo el pulso en la mano y entrando la Reyna. [...] Muchas señales otras ponen para conocer cuando uno anda enamorado, como que tienen los ojos hundidos, duermen y comen poco, que el pulso les anda aprisa y hablando con ellos no responden a propósito algunas veces, y así algunas muchas que no quiero decir porque ya los hombres se precian tanto de ello que ellos tienen cuidado de publicarlo y aun a las veces falla y singularmente”. (sic)

Más que por sus investigaciones anatómicas y fisiológicas sobre el sistema nervioso, el corazón y la circulación de la sangre o el aparato digestivo, el médico griego Erasístrato ha pasado a la historia a través del arte por este curioso suceso del que fue protagonista. Ocurrió cuando Erasístrato, eminente figura de la Escuela de Alejandría, ejercía como médico personal de Seleuco I Nicátor, uno de los generales de Alejandro Magno que se repartieron su imperio, tras la muerte de éste, reinando sobre Babilonia y Siria.

Plutarco en “La vida de Demetrio, y Luciano de Samósata”, en *La Diosa Siria*, nos narra lo sucedido, con todos los detalles. Luego, lo mencionan Apiano, Luciano de Samósata y Plinio, y hasta el mismo Galeno escribió sobre ello¹².

Valerio Máximo relataba la historia de Seleuco como un paradigma de piedad paterna: “[...] el médico Erasistrato descubrió que la enfermedad que aquejaba a Antíoco, hijo de Seleuco, era que se había enamorado

¹² Cfr. RUIZ DE ELVIRA, Antonio (1973): “Mito y novella”. *Cuadernos de Filología Clásica*, 5: 15-52.

locamente *-infinito amore-* de su madrastra. El médico se lo hizo saber a Seleuco y éste le cedió al hijo su esposa en matrimonio”.

En el año 1545, Luis de Camões (1524?-1580) escribió su "farsa", *El rei Seleuco*¹³. Esta obra, un esfuerzo claramente juvenil, es una dramatización del tema clásico con el añadido de un prólogo y de un epílogo, y personajes menores que proponen un alivio cómico a la propuesta, a través de canciones y de bailes con los que aligerar el sufrimiento del protagonista. Cabe destacar que el médico no tiene nombre.

Los músicos de la versión de Luis de Camões obedecen a las peticiones del príncipe.

Es destacable la coincidencia del texto de Camões con el texto de Moreto que analizaremos a continuación:

Camões

Alguma cantiga triste,
que todo meu mal consiste
na tristeza em que me vi.

Moreto

MÚSICO
LUQUETE

¿Qué hemos de cantar?
Un zarambeque muy triste.

En ambos, la música, asociada al pulso cardíaco y a los síntomas de enamoramiento visible, permitiría al médico el llegar a un diagnóstico acertado.

Este drama, tal como se encuentra en Apiano, representa el enlace entre el acontecimiento histórico de la unión de Antíoco con Estratónica -293 a.C., según algunos; 288, según otros- y la sabiduría médica. Hay que recordar que, entre las cinco versiones de este evento (que ocurrió casi 300 años antes de nuestra era), no hay dos que coincidan en los detalles. También se debe destacar que los dos primeros cronistas que conocemos, Valerius Maximus y Plutarco -quienes estaban más cercanos a las fuentes- también difieren en sus dichos. Como citábamos antes, este relato, con todos sus detalles, aparece en Plutarco en la vida de Demetrio Poliorcetes, padre de Estratonice¹⁴ y después en Apiano y en el tratado *De dea Syria* de

¹³ Cfr. *Studies in Portuguese Literature*. Oxford, 1914, p. 123.

¹⁴ Dem 38.

Luciano de Samósata¹⁵. También se registra en Galeno¹⁶, en otras dos obras de Luciano¹⁷ en pasajes en los que parece indicarse, muy de pasada y sin precisión alguna, que Antíoco, lejos de la ocultación de su amor que aparece en Plutarco, en Apiano y en el mencionado De dea Syria del propio Luciano, hace señas a Estratonice y ésta le corresponde.

Cuando Mexía se refiere al desenlace del diagnóstico nos anticipa: “[...] por alguna manera que sería muy largo de contar y también es cosa común que todos saben...”. Efectivamente, los lectores a los que se dirigía Mexía conocían ya la historia.

La narración de un acontecimiento similar, pero no de Erasítrato, sino de Hipócrates, se cuenta en la Vida de Hipócrates de Sorano¹⁸; acerca de un amor incestuoso, no a su madrastra, sino a su madre, amor al que Perdicas no cede; enferma gravemente y acaba por anunciar su propósito de suicidarse.

Durante la Edad Media, la historia reaparece, en los Gesta Romanorum¹⁹ y, con mayor atractivo, en el Decamerón²⁰ a través de la descripción de un descubrimiento similar, hecho igualmente por un médico, de la amorosa enfermedad de un joven, que estaba también secretamente enamorado, pero no de madrastra ni concubina alguna, sino de una joven que había sido recogida por sus padres. El muchacho no se atreve a confesar a nadie su amor, pero sólo por creerla de baja condición; se descubre después que no es así.

El primer relato en prosa del Renacimiento es la *Novella di Seleuco*²¹ de Leonardo Bruni (1370-1444), donde el autor sigue el relato de Apiano, pero cambia el nombre del doctor a “Filippo”.

Esta misma historia sirve también como fuente de Matteo Bandello (1480-1562), aunque el autor cita a Petrarca. Además, sin duda, Bandello estaba familiarizado con la historia de Plutarco y mantiene la historia de Apiano.

¹⁵ (17 s – 17.27) Esta versión añade otra historia de Estratonice completamente distinta, aunque también puramente legendaria, la de su amor por un joven llamado Combabo y la autocastración de éste para permanecer fiel al rey Seleuco, a quien, al ser acusado de adulterio, prueba Combabo su inocencia pidiéndole que le permita mostrarle el contenido de una caja que él habla entregado. cerrada al rey, para su custodia. al recibir de éste la orden de acompañar a la reina; y al abrir la caja ve allí el rey los órganos genitales de Combabo.

¹⁶ XIV 626, 631 < 633 >, XVIII B 40; 18.

¹⁷ *Icaromen*. 15, *cal. non tem. cred.* 14 [cf. *de sa/tat.* 581]

¹⁸ 2, p. 450 Westermann.

¹⁹ 40, p. 335 Oesterley.

²⁰ II 8.

²¹ Véase *Classici Italiani (Raccolta di Novelle*, In, 86-97) donde la novela de Leonardi Bruni (de Arezzo) se da como la *Novella di Messer Lionardo d'Arezzo*.

4.- Antecedente español de la temática de Antíoco y Seleuco

Antíoco y Seleuco de Agustín Moreto es la primera dramatización española de este clásico²². En la publicación *Textos musicales en la vida del Seminario de San Antonio Abad de Cusco durante los siglos XVII y XVIII* hemos reconstruido la puesta musical y dramática de esta comedia, siguiendo los manuscritos encontrados en el Archivo del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (Perú).

No obstante, encontramos la temática, mencionada con anterioridad en la balada española de *Antíoco y Estratonica* cuyo texto empieza de esta manera:

Enfermo estava Antioco
De Estratonice la reyna
Mujer era de su padre
Príncipe de ca Suria
Ferido de amor jacía
Rey Demetrio se dezía

Así es como la reencontramos en la *Silva de varia lección* (1540) de Pedro de Mexía.

Otro antecedente de este libreto es la ópera *Antíoco*, que fue producida en el Teatro de San Cassiano, Venecia, en enero 1659. El autor del libreto fue Nicoló Minato (más tarde el poeta imperial de la corte de Viena) y la música le fue encargada a Francesco Cavalli, compositor reconocido en la ópera veneciana de su tiempo²³.

Con el tiempo, sobre todo durante los siglos XVII, XVIII y XIX, este relato sirvió de inspiración para un buen número de artistas, que lo representaron en sus obras. Los músicos Christoph Graupner (1705)²⁴,

²² Entre los estudios sobre las fuentes de Antíoco y Seleuco podemos citar a Frank Casa en *The dramatic Craftsmanship of Moreto* Capítulo III; Ruth Lee Kennedy *The teme of Stratonice*; Beecher, D. A. "Love Sickness Diagnosis and Destiny" en *Renaissance theaters of England and Spain: the parallel development of a medico-literary motif*, pp 155-57.

²³ Además de un libreto impreso -la partitura no se ha conservado- el registro principal de la producción es un libro de cuentas de Marco Faustini - titular del teatro y miembro de una compañía de óperas que fue el responsable de la producción. La ópera tuvo 24 funciones entre el 25 de enero y el 24 de febrero.

²⁴ *Antíoco : drama per musica* : da rappresentarsi nel Teatro Tron di S. Cassano l'autunno dell'anno M.DCCV. [i.e 1705] : a Sua Eccellenza il signor D. Ferdinando Torriano barone di Tassis , libretto in italiano. Publicado In Venezia : Appresso Marino Rossetti, in merceria, all'insegna della Pace, 1705.

Honoré Langlé (1786)²⁵ y Dmitry Bortniansky²⁶ (1787) entre otros, escribieron óperas sobre el amor de Antíoco y Estratonica, libretos en los que el médico Erasístrato desempeña un papel fundamental.

Pero la ópera más famosa, sin duda, es la *Stratonice* de Étienne-Nicolas Méhul²⁷, que se estrenó en 1792; Luca Assarino²⁸ (1659) ya había contado la historia en verso y Philippe Quinault²⁹ (1657) y Barnabé Farmian Durosoy³⁰ (1786) la habían llevado al teatro.

²⁵ Honoré François Marie Langlé fue compositor y autor de varias obras de *teoría de la música* que nació en Mónaco en 1741 y murió en Villiers-le-Bel el 20 de septiembre de 1807.

²⁶ Dmytro Bortniansky nació el 28 de octubre de 1751 en la ciudad de Hlukhiv de la actual Ucrania. Bortniansky retorna a la corte en San Petersburgo en 1779. Estudio música y composición con el director del Coro Imperial de la Capilla, Baldassare Galuppi. Cuando Galuppi volvió a Italia en 1769, Bortniansky fue con él. En Italia, tuvo considerable éxito componiendo óperas: *Creonte* (1776) y *Alcide* (1778) en Venecia, y *Quinto Fabio* (1779) en Modena. Bortniansky retorna a la corte en San Petersburgo en 1779. Compuso entonces cuatro óperas (todas en francés, con libreto de Franz-Hermann Laferrière): *Le Faucon* (1786), *Le Fete du Seigneur* (1786), *Don Carlos* (1786), y *Le Fils-Rival ou La Moderne Stratonice* (1787).

²⁷ Étienne Nicolas Méhul (Givet, 22 de junio de 1763 - París, 18 de octubre de 1817). Su producción operística es muy importante: *Euphrosine et Corradin ou le Tyran corrigé* (1790); *Alonzo et Cora* (1791); *Adrien*; *Stratonice* (1792); *Le Jeune sage et le vieux fou* (1793); *Horatius Cocclès* (1794); *Le Congrès des rois* (1794); *Mélidore et Phrosine* (1794); *Doria ou La Tyrannie détruite* (1795); *La Caverne* (1795); *Le Jeune Henri* (1797); *Le Pont de Lodi* (1797); *La Taupe et les papillons* (1797-1798; no estrenada); *Adrien* (1799); *Ariodant* (1799); *Epicure* (1800); *Bion* (1800); *L'Irato ou l'Emporté* (1801); *Une Folie* (1802); *Le trésor supposé ou Le danger d'écouter aux portes* (1802); *Joanna* (1802); *Hélène* (1803); *Le Baiser et la quittance ou Une aventure de garnison* (1803); *L'Heureux malgré lui* (1803); *Les deux Aveugles de Tolède* (1806); *Uthal* (1806); *Gabrielle d'Estrées ou Les Amours d'Henri IV* (1806); *Joseph* (1807); *Valentine de Milan* (1807-1808); *Les Troubadours, ou La Fête au château* (1810); *Les Amazones ou La Fondation de Thèbes* (1811); *Sésostris* (1812); *Le Prince troubadour ou Le Grand Trompeur de dames* (1813); *L'Oriflamme* (1814) y *La Journée aux aventures* (1816).

²⁸ *Stratonica*. Librette dedicata all illustrossimo signore e padrone colendis. Il signore e padrone Colendis il signor Marchese Amico Ricci, cavalier di san Giacomo. In Macerata, 1659.

²⁹ Philippe Quinault (París, 1635 - 1688). Dramaturgo francés, dedicado tanto al teatro hablado como cantado y especialmente conocido como libretista y asistente de Jean-Baptiste Lully. Junto al compositor, contribuyó a la causa de la ópera francesa en su rivalidad con el estilo italiano. Escribió obras "italianas", como *L'amant indiscret* (El amante indiscreto, 1654), en la que sigue a Barbieri; tragedias, entre las que cabe destacar *Fedra*, *La mort de Cyrus* (1656), *Le feint Alcibiade* (El falso Alcibiades, 1658), *Agrippa* (Agripa, 1662), *Astrate, roi de Tyr*



Theodoor van Thulden (1606-1669). Erasítrato descubre la enfermedad de Antíoco, ante Estratónica y Seleuco (c.1640). Óleo sobre lienzo, 220 x 164 cm. Colección Privada

Entre los pintores -limitándonos, tan solo, a los que vivieron durante el período inmediatamente posterior a la obra de Mexía- sabemos que Felice

(1664); y tragicomedias como *Les coups d'amour et de fortune* (Los lances de amor y de fortuna). Con Lully creó el estilo de tragedia llamada *tragédie lyrique*, y en 1673 escribe el libreto de la primera ópera en el estilo, *Cadmus et Hermione*; *Alceste ou le triomphe d'Alcide* (Alceste o el triunfo de Alcides, 1681), *Le triomphe de l'amour* (El triunfo del amor, 1681), *Phaéton* (1683), *Amadis de Gaule* (1684), y *Armide* (Armida, 1686). Los libretos de Quinault están emparentados con las tragedias clásicas de Pierre Corneille y Jean Racine.

30 Bernabé Farmian Durosoy, nació en 1745 y murió en París el 25 de agosto de 1792, periodista francés y hombre de letras, tanto dramaturgo como poeta, novelista, historiador y ensayista. En 1786 escribe *Stratonice ballet heroico en 3 actos*, Chateau de Versailles. Entre sus obras teatrales se destacan: *The Unknown perseguidos, ópera comedia en 3 actos*, Palacio de Versailles, 08 de junio 1781 ; *Clemencia de Enrique IV, un drama en tres actos, en prosa, París*, Teatro Italiano (Sala Favart) 14 de diciembre 1783 (1791) ; *Filial Love, una comedia en dos actos y en prosa, arietas, París*, Teatro Italiano (Sala Favart), 02 de marzo 1786 ; *Bayard o Mezieres registrados, una comedia en tres actos y en verso*, París, Teatro Italiano (Sala Favart), 15 de julio 1788 y *Cheatings Marina o juez tutor y el partido, ópera cómica en tres actos y en prosa, París*, Théâtre de Monsieur, 11 de septiembre 1789.

Ficherelli³¹(1603-1660), Gerard de Lairesse (1640-1711), Antonio Bellucci (1654-1726), Adriaen van der Werff (1659-1722), Gaspare Diziani (1689-1767), Pompeo Batoni (1708-1787), Johann Eleazar Schenau (1737-1806), Jacques-Antoine Vallin (1760-1831) o Alexandre-Charles Guillemot (1786-1831) volcaron la escena en sus lienzos.

5. - Los elefantes y la música.

En la Sexta parte, Cap. 17 Mexía trata el estudio de los elefantes: “En el cual prosiguiendo la historia de los elefantes se trata del entendimiento y memoria que tienen y cuan fácilmente aprenden lo que les enseñan y como conocen los peligros” (p. 541) y en este capítulo vuelve a la figura del Rey Antíoco. Esta vez a través de la mención de Antíprato (397 a 319 a. C.), quien había sido padre de Estratónica, esposa de Antíoco.

Antíprato relata la relación de Antíoco con sus elefantes.

“[...] Escribe Antíprato que el Rey Antíoco tenía dos elefantes excelentes en hecho de armas y por su sobrenombre muy conocidos porque entienden sus nombres. Catón, escribiendo en sus anales o crónicas los nombres de los capitanes dice que a aquel elefante, que peleó fortísimamente en la batalla púnica, se llamaba de nombre Sucro, le faltaba un diente, queriendo Antíoco que los elefantes pasasen el río, Ayate el que había sido siempre la guía no quiso pasar entonces Antíoco pronunció que el que pasase primero sería el capitán del ganado luego otro elefante llamado Patroclo pasó por lo cual el Rey lo hizo capitán de todos los otros y el puso los jaeces de plata lo cual es cosa muy agradable a este animal y le dio todos los otros ornamentos. Ayate viéndose privado de la honra jamás quiso comer hasta tanto que se murió de hambre: grande es la vergüenza entre ellos, el vencido huye de la voz del vencedor [...]”.

Resulta curiosa la similitud que presenta esta historia entre la figura del Rey Antíoco y de su elefante “Sucro”. En ambos casos hay un deseo de muerte desatado por la conciencia de la deshonor, pero en este caso, la afrenta no es perdonada por el amo y es cumplida por la bestia hasta sus máximas consecuencias.

³¹ Felice Ficherelli es un pintor italiano del siglo XVII nacido el 30 de agosto de 1605 en San Gimignano, en la Toscana, y que murió en Florencia el 5 de marzo de 1660. Los primeros trabajos de Ficherelli fueron cuadros encargados por el Conde Bardi, quien le persuadió a ir a Florencia y estudiar con Jacopo da Empoli, cuya influencia reflejará en sus obras de más éxito. Se recuerda la referencia al Conde Giovanni Bardi creador de la Camerata Florentina la cual dio inicio al género operístico.

Asimismo, si analizamos los capítulos que Mexía dedica a los elefantes como "animales curiosos", que despertaban interés en los lectores de la época, no podemos dejar de relacionarlos con la música y las prácticas de canto de la época.

En 1613, Pietro Cerone, escribe el tratado titulado: *El Melopeo y Maestro*³². El último libro de este tratado, Libro XXII, constituye una verdadera joya documental que ilustra la práctica de la composición y de la lectura musical de la época, en la que se utilizaban juegos de notación musical enigmática.

"Ay pues en la musica unos cantos muy oscuros y muy difficiles para entender de cómo vayan cantados: y ansi otra cosa no son que un hazer quebrar la cabeza al que pretende saber la invención del secreto. Y esta manera de cantos, a vezes suelen inventar los Compositores a imitación y semejanza de aquel hablar secreto obscuro y marañado que suelen usar los

³² Pietro Cerone (Bergamo, 1566; Nápoles, 1625) vivió en España y fue maestro de Capilla de Felipe II y Felipe III. En el curso de estas funciones, este músico italiano tomó contacto con los estilos compositivos vigentes y con la teoría musical española. Al parecer, abandonó España en 1603 y se convirtió en sacerdote y cantante en la iglesia de SS Annunziata, Nápoles. En 1609, empezó a enseñar canto llano a los diáconos de la iglesia, para los cuales probablemente escribió *Le regole più necessarie per l'introduzione del canto fermo* (Nápoles, 1609). Desde 1610 hasta su muerte, se desempeñó como cantante en la capilla real. En 1613, escribe en Nápoles *El Melopeo y maestro*. Este tratado se instaló rápidamente como una obra teórica musical fundamental durante el siglo XVII. De esta manera, Pietro Cerone se convirtió en el iniciador de la nueva teoría musical española del Barroco. Asimismo, tuvo una importante incidencia en la formación de maestros de Capilla de América especialmente en la práctica musical del Seminario de San Antonio Abad de Cusco. En este Seminario se han encontrado dos copias del tratado *El Melopeo y maestro* de Cerone (1613). Geoffrey Baker, en su libro *Imposing Harmony. Music and Society in Colonial Cuzco* (2008), da cuenta de la existencia de dos ejemplares del tratado de Cerone en la biblioteca personal de Matías de Livisaca, 'maestro compositor' de la parroquia de Santa Ana, en Cusco. Por donación testamentaria estos ejemplares de Livisaca pasaron a ser propiedad del Maestro de capilla de Potosí, Durán de la Mota. Por su parte, Sor Juana Inés de la Cruz estudió minuciosamente el tratado de Cerone e incorporó en su obra literaria numerosas referencias tomadas directamente de sus escritos. La copia personal que realizó Sor Juana de este tratado, a la cual agregó anotaciones al margen, nos da suficiente prueba de la influencia que ejerció esta propuesta teórica en la reflexión literaria musical de su obra posterior. En una época en la que los libros constituían una riqueza excepcional, la presencia de tantos ejemplares en América hace evidente la vigencia de los enfoques teóricos de Cerone en la formación de los músicos que cumplían funciones religiosas y educativas en las Catedrales y Seminarios del virreinato peruano.

gramáticos y personas doctas: al qual apodo o sentencia llaman ENIGMA”³³. (sic)

En el Número XXVIII, Enigma del Elefante³⁴, Cerone propone un Enigma en donde las notas blancas se cantan por negras y las negras por blancas.

Este enigma es presentado de la siguiente manera: “En lo que es invención, no es para dexar el ejemplo de otro Canon enigmático y secreto al qual ordeno de esta manera. [...] Duo in Diapente post Duo Tempora”³⁵. (sic)

Al presentar la figura del canon enigmático, Cerone comenta que este “curioso animal” vive en zonas exóticas y que si bien él nunca lo ha visto puede dar fe de que algunos viajeros han hablado de él y que el canon que utiliza su figura era una práctica musical de tiempos “antiguos”.



Enigma del elefante³⁶

³³ Cerone, *El Melopeo y maestro*, libro XXII, pág. 1074.

³⁴ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

³⁵ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

³⁶ Cerone, *El Melopeo y maestro*, Libro 22, pág. 1097.

Algunas conclusiones

Si tomamos en cuenta para nuestras conclusiones los principios de ordenamiento del tipo de discurso que caracterizan al podemos analizar los siguientes aspectos:

- 1) los ejes del itinerario;
- 2) la necesidad de retomar una información, ya sea para desarrollarla con mayor amplitud, para mantener el hilo del relato o para entretejerla con otras informaciones (historias intercaladas);
- 3) la apelación a las expectativas de los "lectores modelos" del relato para pautar la alternancia clímax-anticlímax a través de algunas isotopías.

1) Los ejes del itinerario

Si bien, como decíamos antes, la organización del discurso atiende al principio de la variedad -rasgo estilístico de Mexía- y afecta a la materia y a la selección de los temas tratados, existe una organización previa que es comunicada por Mexía en el Proemio y Prefacio de la obra. Allí nos adelanta su perfil de lector avezado, que anhela participar a sus receptores acerca de los intereses que han guiado sus estudios. Por ello el "viaje" que emprende Mexía, itinerario que guiará su texto, es el de la ruta emprendida por él como lector erudito. Esta situación nos permite adelantar con claridad que los tópicos de este libro son aquellos que al propio lector-autor han interesado de manera especial.

"Aviendo gastado mucha parte de mi vida en leer y pasar muchos libros, y así en varios estudios, parecióme que, si desto yo avía alcanzado alguna erudición o noticia de cosas (que, cierto, es todo muy poco), tenía obligación a lo comunicar y hazer participantes dello a mis naturales y vezinos escribiendo yo alguna cosa que fuesse común y pública a todos".
(sic)

Asimismo, Mexía cumple la función de traductor de textos latinos -que no estaban publicados en español en su momento-, situación que le permite comunicar a sus lectores algunas aproximaciones y temáticas interesantes que han sido tratadas en la antigüedad.

"Por lo qual yo, preciándome tanto de la lengua que aprendí de mis padres como de la que me mostraron preceptores, quise dar estas vigiliias a los que no entienden los libros latinos, y ellos principalmente quiero que me agradezcan este trabajo, pues son los más y los que más fuesen y desseo suelen tener de saber estas cosas. Porque yo, cierto, he procurado hablar de materias que no fuesen muy comunes ni anduviesen por el vulgo, o que ellas, de si, fuesen grandes y provechosas, a lo menos a mi juicio". (sic)

No obstante sus propios intereses, el lector está presente en la organización de los capítulos. Esto se manifiesta desde la elección del nombre *Silva*, como sinónimo de obra de carácter misceláneo. Esta primera decisión es remarcada luego, a lo largo del texto, a fin de indicar la voluntad constante del autor de lograr amenidad en la organización de los temas a tratar. Como ejemplo, podemos citar la página 483 de la Quinta parte, en la que Mexía introduce el Capítulo XV -cuya temática es la música-, diciendo: “Por quitar el mal sabor, que por ventura ha quedado al lector de la historia pasada he acordado de tratar aquí de la música [...]”. Esta situación se reitera en otras ocasiones.

2) La necesidad de retomar una información ya sea para desarrollarla con mayor amplitud, para mantener el hilo del relato o para entretenerla con otras informaciones (historias intercaladas).

Hemos podido comprobar, en el punto de análisis de los tópicos temáticos, que los asuntos referidos a anécdotas, curiosidades, costumbres e historia de los personajes se reiteran desde la parte 1 a la parte 6. Estos tópicos centrales son mechados, a lo largo de los seis capítulos, por temáticas tales como: medicina, educación y política, escritura, comportamiento animal, astronomía, matrimonio, pintura, filosofía, geología, relatos bíblicos, religión, física y química, música, sentidos, edades del hombre, magia, herencia, lenguas y ciudades, imperios, religión, anatomía, documentos, creencias, monumentos, astrología y costumbres.

Si bien estos tópicos aparecen en capítulos aislados y son seleccionados en función de otorgar variedad y amenidad a la lectura, al ser abordados en detalle y de manera exhaustiva, permiten realizar una interesante radiografía de la repercusión que tenían en la época y también en los intereses del receptor del relato de Mexía. Hemos elegido como ejemplo de análisis el tópico de la música. Si tomamos como ejemplo el relato de Antíoco y Seleuco y nos remitimos a la primera obra teatral española que lo aborda³⁷, las menciones de Mexía nos permiten comprobar que la historia ya había llegado al público español en el momento en que Moreto retoma el tema. Asimismo, esta referencia nos permite realizar un interesante abordaje intertextual e histórico del asunto.

3) La apelación a las expectativas de los "lectores modelos" del relato para pautar la alternancia clímax-anticlímax a través de algunas isotopías.

El texto de Mexía se dirige de manera constante al lector. Cada capítulo se inicia con una contextualización de la historia y se hace referencia al

³⁷ Véase *Antíoco y Seleuco* de Moreto.

porqué de su selección en función de los intereses de su público. Como ejemplo, citaremos el inicio de algunos capítulos de cada parte.

Primera Parte, Capítulo 28, p. 78:

“No creo que hay cosa en esta vida que más noticias nos de y nos muestre cuan vanas y transitorias son las cosas de este mundo que es considerar el poder y grandeza del Imperio Romano en los tiempos pasados comparándolo con lo que ahora poseen lo emperadores [„,]”.

Segunda Parte, Capítulo 2, p. 126:

[...] Unas cosas gastan y destruyen a otras y aún no sabemos bien de cuales nos debemos guardar ni que cosa conserva o daña a otra. Muchas veces huimos lo que no nos puede dañar y otras nos llegamos al peligro sin conocerlas”.

Tercera Parte, Capítulo 4, p. 259:

“Opinión y parecer fue de Heráclito filósofo muy antiguo, y otros muchos después de él, que todas las cosas se causan y hacen por concordia y discordia de ellas propias y que de la paz y enemistad de ellas proviene la generación y corrupción de todas. [...] verdaderamente hay y vemos entre muchas de las cosas una enemistad natural y también amistad entre otras sin saber nadie la causa enteramente donde nace, y venga esto”.

Cuarta Parte, Capítulo 12, p. 405:

“Aunque no venga a propósito del capítulo pasado hablar aquí de avaricia vendrá a propósito de lo que ahora se usa en el mundo, pues la acaricia y codicia desordenada, que todo es uno, se practica el día de hoy mas que otra cosa en el común trato de él. Por lo cual a mi me ha parecido entre las otras cosas que aquí escribo hablar un poco de ella pues tan peligroso y dañoso vicio es trayendo también ejemplos de algunos grandes avarientos que ha habido, porque ceo que así cuando alguno trae a alguna ciudad o pueblo grande algún monstruo o animal de extraño talle o grandeza le procuran todas las gentes ver y considerar su hechura y aun acaece que se interesen por ello, así querrá el lector ver este monstruo que yo mostraré [...]”.

Quinta Parte, Capítulo 12, p. 476:

“Muchas y diversas fueron las costumbres que entre los antiguos hubo en otro tiempo en sepultar a los muertos por lo cual por parecerme que será cosa agradable leer tanta diversidad de costumbres que tenían los antiguos contaré brevemente las más notables de ellas y las más antiguas”.

Sexta Parte, Capítulo 4, p. 506:

“Aunque la historia que quiero tratar ahora, por ser muy antigua no puede parecer muy gustosa como si fuese moderna pero pareciome de ingerirla en esta *Silva* por ser un alboroto muy grande que se levantó en Roma”.

Como ya se ha señalado, dentro de esta variedad, hemos podido comprobar que está siempre presente el principio selectivo que elige materias que resulten curiosas y que interesen por su extrañeza, por su carácter insólito o por la fascinación que causaban en la sociedad de la época.

El libro de Mexía constituye un interesante documento de época, de gran importancia a la hora de reconstruir los intereses de la sociedad a la que estaba dirigido.

* * *

Diana Fernández Calvo. Decana de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales. Coordinadora del Doctorado en Música de la UCA. Es DOCTORA por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina, con la Tesis: “Constantes gráficas en la representación de la altura del sonido en el sistema notacional de Occidente. Hacia un marco teórico integrador” y DOCTORA en Historia por la Facultad de Ciencias Sociales, Políticas y de la Comunicación de la UCA, con la Tesis: “Los músicos y la música en el Seminario de San Antonio Abad de Cusco. Análisis e interpretación del Corpus del reservorio musical: textos y contexto histórico.” (*summa cum laude*). Magister en Gestión de proyectos Educativos (UCAECE), (Especialista) en Educación virtual universitaria (UNQUI) y posee el posgrado en Educación a Distancia por la UCAECE-UNED España. Es Licenciada en Música especialidad MUSICOLOGIA Y CRITICA (FACM-UCA) y Licenciada en música especialidad EDUCACION MUSICAL (FACM-UCA) y Profesora Superior Universitaria en ambas especialidades, posee estudios superiores en Composición (FACM-UCA) y es Profesora Superior de Piano por el CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA CARLOS LOPEZ BUCHARDO. Premio Konex 2009 en Musicología. Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Argentina de la Historia y Miembro Correspondiente de la Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro.

* * *

SECCIÓN
FONDOS DOCUMENTALES

LA OBRA PARA PIANO Y ORQUESTA DE EDUARDO GRAU¹: UNA APROXIMACIÓN

PABLO CETTA – NILDA G. VINEIS
(IIMCV – FACM – UCA)

Resumen

Como parte del proyecto de catalogación y digitalización de los materiales que constituyen el repositorio del IIMCV² hemos elegido para comenzar el estudio analítico de la producción de Eduardo Grau las cinco obras que compusiera para

¹ Nacido en Barcelona en 1919, junto con su familia se radicó en Argentina en 1927. Comenzó sus estudios musicales en Buenos Aires, completando su formación posteriormente con Manuel de Falla en composición, Jaime Pahisa en instrumentación y orquestación y Erwin Leuchter en musicología.

En 1948 se estableció en la provincia de Mendoza, en la cual se abocó fundamentalmente a la investigación y a la enseñanza, trabajando inicialmente en el por entonces Conservatorio de Música y Arte Escénico de la UNCuyo. Tanto allí como en la que más tarde sería la Escuela Superior de Música formó a varias generaciones desde la cátedra de Historia de la Música y luego desde su rol de Director de dicha Escuela.

Compuso más de 300 obras, gran parte de las cuales han sido donadas por sus deudos y forman parte del patrimonio del IIMCV. Las mismas abarcan una amplia gama de géneros: música incidental, un importante corpus de música orquestal (con o sin solista/s, con coro y con solista/s y coro), música de cámara (para diversas combinaciones instrumentales y vocal-instrumental), gran cantidad de música coral (con o sin solista/s y/o instrumento/s) y música para instrumento solo (arpa, flauta, guitarra, órgano, piano a dos y cuatro manos y dos pianos, viola y violoncello) además de unos pocos arreglos y orquestaciones de obras de otros compositores.

Falleció el 4 de enero de 2006 en Adrogué, provincia de Buenos Aires, donde estaba radicado desde 2002.

² Este proyecto ha sido iniciado en 2014 y tiene como fin la implementación en una página web diseñada a tal efecto por medio de la cual se acceda a una base de datos que permita recuperar la información de los materiales que posee el IIMCV para su utilización de manera flexible, amplia y acotada a la vez. El proyecto contempla además la digitalización de las colecciones obrantes en los archivos del IIMCV.

piano y orquesta, ya que en ellas podemos encontrar la síntesis de su pensamiento musical, centrado en sus raíces hispánicas.

Las obras a considerar son, en orden cronológico con respecto a la fecha de su composición: el *Concierto Real* para piano y orquesta Op. 15 (1947), el Concierto N° 2, *Catalán*, para piano y orquesta Op. 50 (1957) el Concierto para dos pianos y orquesta de vientos (1964), el Concierto N° 3 Op. 118 para piano y orquesta *Concierto de Villena* (1972), y las Variaciones *More Hispano* sobre un tema de Stravinsky Op. 164 (1982)³.

Palabras Clave: catalogación – digitalización – IIMCV – Eduardo Grau – Obras para piano y orquesta.

THE WORKS FOR PIANO AND ORCHESTRA BY EDUARDO GRAU: AN APPROACH.

Abstract

As part of the cataloging and digitization of materials constituting the repository IIMCV, to start the analytical study of the production of Eduardo Grau his five works composed for piano and orchestra are chosen, because in them we find the synthesis of his musical thinking, focusing on their Hispanic roots.

The works to be considered are, in chronological order with respect to the date of its composition: *Concierto Real* for Piano and Orchestra Op 15 (1947), Concerto No. 2, *Catalán* for piano and orchestra Op 50 (1957.) Concerto for two pianos and concert band (1964), Concerto No. 3 Op. 118 for piano and orchestra *Concierto de Villena* (1972) and Variations *More Hispano* on a theme by Stravinsky Op. 164 (1982).

Key words: cataloging – digitalization - IIMCV – Eduardo Grau – Works for piano and orchestra.

* * *

³ Cabe señalar que la producción de Eduardo Grau incluye, además de una importante cantidad de obras orquestales que cuentan con reducción de la parte orquestal para un segundo piano, obras para piano solo, para piano a cuatro manos y para dos pianos, obras de cámara con piano y un “Concertino para viola, piano y orquesta de arcos” Op. 124.

1.- *Concierto Real* para piano y orquesta Op. 15

1.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
Original: Buenos Aires, 1947 Revisión: Mendoza, 1967	Piano solista y orquesta: 2.2.2.2 – 4.2.2.0 – Percusión (timbales, tambor con bordona, gran caja, pandereta, sonajas, triángulo) Cuerdas	I.- Allegretto mosso II.- Andante III.- Assai allegro, ma marcato	En la primera página de la partitura figura la aclaración “Los instrumentos transpositores están escritos en notas ‘de efecto’” Hay reducción para piano de la parte de orquesta realizada por el compositor fecha 23/24 de agosto de 1971.

1.2.- Descripción general

La obra respeta la forma tradicional en tres movimientos en alternancia rápido-lento-rápido, nacida en el Barroco, a la vez que refleja la tradición de los conciertos para piano y orquesta virtuosísticos del siglo XVIII y principios del XIX (Haydn, Mozart, Beethoven) y mediados del siglo XIX (Chopin, Liszt, Schumann, Brahms) continuada a fines de dicho siglo especialmente por compositores de origen francés (Ravel) o ruso (Rachmaninoff, Prokofieff).

1.2.1.- *Allegretto moso*

Su ritmo danzable, en compás de 6/8, recuerda el característico pie de danzas del folklore hispano - cuyo ejemplo más difundido es la jota – y que tanta influencia ejerciera sobre el folklore argentino.

El motivo inicial, diatónico, dentro de un La menor, es dado por las flautas.

Le sigue otro motivo en el piano que actúa como eco del anterior tras lo cual el solista toma el elemento motivico de las flautas, pero con adornos virtuosísticos (octavas quebradas, etc.).

El discurso se desarrolla en torno al despliegue del material inicial, conformando grupos temáticos con motivos afines.

Melódicamente se observa un claro predominio en la utilización de grados conjuntos, escalas y arpeggios, y el uso de notas repetidas con el ritmo característico en las cuerdas.

1.2.2.- *Andante*

Esta vez, el compás elegido es 3/4. Sobre él se despliega el tema, a cargo de las trompas, que recuerda ciertos motivos melódicos de carácter recitativo. A este tema se le unen las cuerdas graves. Luego es tomado por los violines, las violas y lo violoncellos en paralelismo de quintas sobre amplios acordes arpegiados del piano.

Se destaca en la parte central un fragmento para piano solo que presenta una melodía entrelazada con un esquema rítmico de cuatro semicorcheas por tiempo en la mano derecha, mientras la izquierda realiza amplios arpeggios simples en tresillos.

La idea se repite, sumándose la orquesta con tiempos de ataque que acentúan el 3/4.

1.2.3.- *Assai allegro, ma marcato*

El movimiento se abre con una llamada de trompetas y trombones.

El compás es de 3/4 pero, en virtud de su velocidad y la necesidad que impone el correcto fraseo, se percibe como un 6/8, donde cada compás de 3/4 constituye un tiempo del de 6/8, situación que retrotrae a la dualidad que presenta en el folklore argentino la superposición de ambos compases, hecho ya sugerido en el primer movimiento. En este caso, además, el pie rítmico vuelve a recordar el ritmo danzable con que se inicia la obra. Se observa una alternancia de elementos temáticos con esquemas de acompañamiento.

Nuevamente ciñéndose a la tradición, hacia el final del movimiento hay una cadencia *ad libitum* para el lucimiento del solista.

La obra concluye sobre un ambiente modal, arcaico, que finalmente arriba a La menor.

2.- Concierto N° 2, *Catalán*, para piano y orquesta de arcos Op. 50

2.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
1957	Piano solista y orquesta de cuerdas	I. Allegro ben misurato II. Largo cantabile III. Allegro scherzando	Dedicado a José Falgarona ⁴ Al final figuran dos fechas: 9-VII y 20-IX

2.2.- Descripción general

Formalmente, al igual que en el caso anterior, la obra presenta la característica estructura en tres movimientos.

2.2.1.- *Allegro ben misurato*

Este movimiento, respondiendo al subtítulo de este segundo concierto – catalán – está elaborado teniendo en cuenta las características de la danza nacional de Cataluña: la sardana⁵.

⁴ Pianista catalán dedicado a la interpretación de la música de compositores españoles, en especial de Albéniz y Granados.

⁵Es la danza más popular de Cataluña. Sus antecedentes deben buscarse en las danzas mágicas que se celebraban en la antigüedad para agradecer una buena cosecha o el triunfo en una batalla. Se baila en grupo, por numerosas parejas y en círculo cerrado. Los bailarines, con las manos enlazadas, realizan pasos cortos (con los brazos hacia abajo) y largos (con los brazos en alto). La música es interpretada por una *cobla* constituida por instrumentos típicos catalanes (*tenora*, *tiple*, *flaviol* y *tamboril*) y otros (trompeta, trombón, contrabajo) y se inicia con una breve introducción a cargo del *flaviol* que termina con un golpe del *tamboril*, tras lo cual la *tiple* o la *tenora* suelen repartirse la melodía. El compás es de división binaria (2/4 ó 6/8) y presenta un esquema constante (dos corcheas – negra).

El motivo inicial en Sol, en viola, imita las típicas evoluciones del *flaviol* al comienzo de la danza. Luego es tomado por el piano (Si) y, en el momento en que dicho motivo es tomado por los violines, aparece el pie rítmico característico de la sardana en el resto de las cuerdas.

The image displays three distinct sections of a musical score. The first section, labeled 'cc. 1-2', shows the initial measures with a piano part and violin staves. The second section, labeled 'cc. 9-10', is a close-up of the piano's melodic line. The third section, labeled 'cc. 17-18', shows the piano and string parts with 'col legno' markings, indicating a percussive playing technique.

Figura 1. Fragmentos del primer movimiento.

En general, puede decirse que utiliza un motivo recurrente con leves variaciones sostenido por los colores de las tonalidades de Sol mayor y Si, luego del cual surge un complemento fraseológico con un acompañamiento continuo en semicorcheas.

Después de algunas yuxtaposiciones acórdicas que en general responden a enlaces por terceras y fragmentos con imitaciones canónicas entre las voces extremas, el movimiento concluye en un claro acorde de Do mayor.

2.2.2.- *Largo cantabile*

En un ondulante 6/8 presenta una melodía de características vocales expuesta inicialmente por los violines primeros sobre un *ostinato* de los violines segundos en *divisi*.

Se conduce sobre un predominante diatonismo, dentro de la modalidad. Temáticamente utiliza una transformación del segundo elemento del primer movimiento.

2.2.3.- *Allegro scherzando*

Tema anacrúsico expuesto por las violas en compás de 3/4.

Con un predominio claro de utilización de grados conjuntos, contrapone sectores contrapuntísticos con otros de textura homorrítmica. Como rasgo característico recurre a la imitación, dentro de una atmósfera arcaica.

3.- Concierto para dos pianos y orquesta de vientos Op. 84

3.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
Mendoza, 1964 (Firmado en última página: 27 de noviembre de 1964)	Dos pianos y orquesta de vientos: 3(flautín).3Corno inglés).3(clarón).2-4.3.2.1- timbales-batería – violoncellos-contrabajos	I. Allegro quasi presto II. Larghetto III. Andante moderato y “Baile de los demonios”: Allegro moderato	Dedicado a Ada Senzacqua y Ramón Rodríguez Brito En el reverso de la carátula figura la aclaración “Partitura en Do” En la última página figura la fecha “27 de noviembre de 1964”

3.2.- Descripción general

Un elemento interesante para destacar en este caso es la utilización de un orgánico para nada común dentro de este tipo de obras: como lo indica el título, la orquesta no posee violines ni violas (no obstante, al igual que en muchas bandas, sí contempla la presencia de cuerdas graves). Otro detalle de interés es la inclusión, dentro de la percusión y además de los tradicionales timbales, de una serie de instrumentos que agrupa bajo la denominación “batería”, (*gran cassa, tamburo, pandereta, triángulo, látigo, xilofón, carraca, piatti, castañuelas y wood-block*).

3.2.1.- *Allegro quasi presto*

Una fanfarria breve, tan sólo de seis compases a cargo de timbales, fagotes cuerdas graves y batería, sirven de introducción para la entrada de toda la orquesta y, en forma canónica, de los solistas.

Los pianos exponen gestos inicialmente fuera de fase –generalmente a un compás de distancia- que concluyen simultáneamente. Esta idea de diálogo entre los dos pianos se mantendrá a lo largo de todo el movimiento, dentro de una melódica de ribetes esencialmente escalísticos, en contraste con sectores netamente acórdicos.

Se advierte aquí una intencionalidad de trabajar el espacio musical a través de la imitación temática entre los solistas. Dicha espacialización no se da solamente por tratarse de dos instrumentos distintos, sino también por la superposición de elementos temáticos en un mismo instrumento, y por el tratamiento del registro..

Previo al sector de cierre, hace su aparición la habitual cadencia, de la cual participan ambos solistas simultáneamente.

3.2.2.-*Larghetto*

Comienzan el movimiento los solistas: el Piano 2 expone una idea casi de acompañamiento, de ambientación, sobre la cual el Piano 1 desarrolla un elemento motivico con características contrapuntísticas. Con estos dos elementos se produce el juego orquestal que sigue.

El movimiento se enriquece con interesantes solos de los vientos, que desarrollan el tema principal.

Este sector está elaborado en base a un incremento gradual de la densidad (tanto cronométrica como polifónica).

Aparecen algunas notas que suponemos son del director, presumiblemente el mismo compositor, en lápiz rojo que, en algunas circunstancias remarcan ciertos pasajes o alguna indicación de dinámica y, en otros, son sugerencias destinadas a la interpretación, por ejemplo, “como un viejo registro de órgano (oxidado)” para un solo del trombón.

3.2.3.- *Andante moderato* y “*Baile de los demonios*”: *Allegro moderato*

El *Andante moderato* es un breve fragmento destinado a un cuarteto de vientos: flauta, corno inglés, fagot y trombón.

En lápiz rojo, para este pasaje se indica una vez más -acentuando el carácter arcaico que quiere imprimir a la obra- “Esto tiene que sonar muy viejo, sobresale el corno inglés. El fagot muy suave”.

El *All^o moderato* que corresponde al “Baile de los Demonios”⁶ está caracterizado por un esquema rítmico encargado al tambor. Según nota al pie del autor, se debe “Realizar la *acciacatura* del tambor golpeando la baqueta derecha sobre la izquierda, la cual, a su vez, debe repercutir sobre el parche” y, nuevamente en lápiz rojo, agrega: “tambor solista en todo el trozo (fino)”.

Como lineamiento general, puede decirse que en este movimiento el aspecto melódico aparece subordinado a lo rítmico.

En este caso, la cadencia que precede al final también es simultánea, es decir, para ambos instrumentos a la vez, lo cual evita el carácter rapsódico que suele tener cuando se trata de un único instrumento, especialmente en lo que hace al aspecto rítmico. Esta cadencia mantiene por sectores una marcada trama polifónica para ambos solistas.

4.- Concierto N° 3, Op. 118, para piano y orquesta *Concierto de Villena*⁷

⁶ El “Baile de diablos” (“Ball de dimonis”, en catalán) es una de las tradiciones más arraigadas en Cataluña; inicialmente se desarrolló en Tarragona y zonas aledañas, y posteriormente en Valencia e Islas Baleares. Actualmente es parte esencial de las Fiestas Mayores de muchos pueblos y ciudades.

Es en realidad un entremés, una representación teatral, un baile hablado, derivado del teatro callejero medieval. La primera noticia escrita sobre un Baile de Diablos data del año 1150; se trata de un acto representado durante el banquete de una boda. Simboliza la lucha del Bien contra el Mal; en sus evoluciones, los diablos o demonios desfilan de forma estrepitosa y ruidosa, abriéndose paso generalmente entre los participantes de una procesión.

En algunos lugares se realizan sin parlamentos pero siempre su ámbito es preferentemente las celebraciones cívicas o religiosas.

Durante el “Baile de Diablos” suele haber un gran despliegue de pirotecnia, dado que el fuego es un elemento firmemente asociado al mundo del demonio.

⁷ Villena es una ciudad de la Comunidad Valenciana, España. Se cree que la zona estuvo habitada desde el paleolítico medio, pero se tiene certeza de la existencia de dicha ciudad seguramente desde el siglo XI, época de la dominación musulmana. La ciudad conserva un interesante conjunto histórico y un importante patrimonio museístico. Entre sus principales eventos culturales se encuentran las fiestas de Moros y Cristianos (ver al respecto el artículo de Ana María Botella Nicolás y Rafael Fernández Maximiano “Aproximación musical a *A-Ben-Amet* (1907): primera marcha mora de la historia de la música de Moros y Cristianos” en Revista del IIMCV N° 27, 2013) y el concurso de jóvenes intérpretes “Ruperto Chapí”.

4.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
Mendoza, 1972	Piano solista y orquesta: 2.2.2.2 – 2.2.0.0 – Percusión (Timbales, xilofón) – Cuerdas	I. Allegro II. Andante III. Allegro molto	Dedicado a Alejandra Comastri En la última página se lee: “ <u>VILLENA</u> : pueblo de la provincia española de Alicante en donde nació Ruperto Chapí (1851-1909), autor de la célebre zarzuela ‘La Revoltosa’ (1898) de la que se cita un tema (dúo de Felipe y Mari-Pepa) en la presente obra”. Incluye la partitura de dicho pasaje Existe reducción para dos pianos del autor

4.2.- Descripción general

4.2.1.- *Allegro ben misurato*

De una manera poco común para este tipo de obras, comienza directamente este movimiento con el piano exponiendo el tema puntuado por las maderas, las trompas y las cuerdas. El acompañamiento de dicho tema, en arpeggios quebrados, se constituirá en una constante a lo largo del movimiento en el piano, reflejándose luego en las cuerdas. Se trata de un

tema modal centrado en Re: la frase comienza en modo menor antiguo y pasa luego al modo dórico.

Si bien presenta un primer motivo bien caracterizado, su expansión se realiza a través de un flujo continuo de giros escalares que conducen a su repetición textual, pero esta vez en maderas y cuerdas.



Figura 2. Reducción del tema.

Luego de una segunda frase, afín a la anterior, eminentemente diatónica y armonizada con acordes dispuestos por cuartas o por quintas, el motivo del tema principal es nuevamente esbozado en clarinetes y fagotes. A ello siguen nuevos elementos, pequeños motivos siempre derivados del primero, expandidos escalísticamente y acompañados por arpeggios. El movimiento constante alrededor del mismo eje modal, la ausencia casi total de desarrollo y las reexposiciones sin transposición ni transformaciones sistemáticas, se tornan características.

Una segunda repetición textual del tema principal en el piano, y de las dos frases siguientes del grupo, se enlazan con la cita del famoso tema de *La revoltosa*⁸ de Ruperto Chapí⁹. Esta cita no es preparada, sino unida a lo anterior, cadenciando la última frase. Luego, enfatizada en las cuerdas y posteriormente variada en el piano, se torna reconocible.

La siguiente reiteración del tema principal en el instrumento solista, acompañado solamente por cuerdas, prepara la cadencia. El solo de piano se construye a partir de elementos temáticos anteriores, escalas por movimiento directo y contrario, y del motivo original en su parte central.

Una última presentación del motivo, por fin transpuesto, anuncia el final del movimiento.

El tema principal va a reaparecer en el tercer movimiento, a fin de dar un mayor grado de cohesión a la obra.

⁸ Con libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw y música de Ruperto Chapí, *La Revoltosa* es un sainete lírico en un acto que fue representado por primera vez en el teatro Apolo de Madrid el 25 de noviembre de 1897.

⁹Ruperto Chapí Lorente (Villena, Alicante, 1851- Madrid 1909) fue un destacado compositor español de zarzuelas. En 1893 fundó la Sociedad General de Autores y escritores (S.G.A.E.) y tuvo como discípulo, entre otros, a Manuel de Falla.

4.2.2.- *Andante*

Nuevamente el piano expone el tema sobre acordes quebrados en la mano izquierda y notas tenidas de las cuerdas. Básicamente, esta estructura se mantiene en todo el primer sector, excepto algunos momentos en que intervienen las maderas aportando contramelodías.

El sector central está caracterizado por la movilidad de las cuerdas.

4.2.3.- *Allegro molto*

Sin solución de continuidad, se arriba al último movimiento.

Si bien el compás indicado es 2/4, la presencia de tresillos y la velocidad del movimiento le otorgan un carácter danzable, asimilable a un compás de 6/8. Esta dualidad será aprovechada en el transcurso del movimiento creando una cierta ambigüedad rítmica al superponer dos corcheas contra tresillos de la misma figura.

Promediando el movimiento, se produce un cambio: se intercalan tres compases en 3/4 a cargo del piano solo acompañado por el timbal, para retomar el 2/4 inicial junto con la incorporación de la orquesta.

Más adelante se produce otra interpolación, pero esta vez se refiere a la velocidad: se trata de un breve *Adagio* a cargo del piano en diálogo con oboes y trompas, luego de lo cual se retoma el *Tempo I*.

Previo al sector final, hay una nueva cadencia para el solista.

Hacia el final, el motivo principal del primer movimiento es utilizado de una forma muy peculiar, considerando la estética general del compositor: las seis primeras notas se combinan con su complemento para formar el total cromático. El autor nos lo aclara anotando en su partitura manuscrita "serie dodecafónica, por si a alguien le interesa".



Figura 3. Imágenes de la última página de la partitura original.

5.- Variaciones “More Hispano” Op. 164¹⁰ sobre un tema de Stravinsky

5.1.-

Fecha de composición	Orgánico	Secciones	Observaciones
Mendoza, 20-12-1982	Piano solista y orquesta: 3 (flautín).3(corno inglés).3(clarón).3 (contrafagot)-4.3.3.0-Percusión (timbales y accesrios) - Cuerdas	1. Introducción Variación I 2. Variación II 3. Tema: ‘Les cinq doigts’ 4. Variación III 5. Variación IV 6. Variación V 7. Variación VI 8. Variación VII 9. Variación VIII 10. Variación IX 11. Variación X 12. Variación XI 13. Variación XII 14. Variación XIII Impromptu 15. Variación XIV	Dedicada a Ramón Rodríguez Brito En la primera página se lee “partitura en Do” En la última página se lee “copia hecha en Vila Gesell en enero de 1983” Existe reducción para dos pianos del autor.

¹⁰ En este caso, la denominación “More Hispano” seguramente hace referencia a su filiación hispánica.

La expresión se ha utilizado así mismo en música inspirada en un canto llano de origen español y no tomado del ritual romano. Esta interpretación se apoya en el hecho de que, desde el punto de vista del significado semántico, la expresión latina *ex more* significa “según costumbre o práctica” por lo cual el título de las variaciones podría interpretarse como “según la costumbre o práctica [hispánica]”. Por ejemplo, así debe interpretarse en el caso de la versión más antigua que se conserva del *Pange lingua* “more hispano” (nuevamente, a la manera española) que, escrita en notación aquitana, se encuentra en un breviario romano de la primera mitad del siglo XIV conservado en la parroquia de San Lesmes de Burgos (ver Fernández Juárez, Gerardo y Martínez Gil, Fernando (coord.), *La fiesta del Corpus Christi*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 225/26). En relación con ella se encuentra la obra *Pange lingua «more hispano» de Corporis Christi* de Tomás Luis de Victoria (c.1548-1611)

5.2.- Descripción general

5.2.1.- *Introducción – Variación I: Andantino con grazia*

Es un fragmento para piano solo que, por grados conjuntos, se mueve dentro de un Si menor modal, lo cual le otorga un neto carácter hispánico arcaico.

5.2.2.- *Variación II: Fanfare – Tranquilo*

Tanto la Variación I (Introducción) como ésta, se presentan antes que el tema. Ambos tienen carácter introductorio.

El comienzo, a cargo de los timbales, marca el característico salto de cuarta descendente que da título a esta variación.

5.2.3.- *Tema: ‘Les cinq doigts’ N° 5: Moderato*

El tema de Stravinsky está dado en el piano casi literalmente sobre acordes de las cuerdas. La única diferencia en la versión de Grau es que, en el original, la primera frase del tema se repite con dos finales diferentes; Grau omite la repetición y une directamente el final de la primera con la segunda frase y agrega al final de ésta una tercera frase similar a las anteriores pero en un registro más agudo.

5.2.4.- *Variación III: Moderato*

La variación temática se circunscribe al piano con valores irregulares, mientras los demás instrumentos realizan la idea de notas tenidas utilizada anteriormente para acompañar el tema.

5.4.5.- *Variación IV: Allegro ma non troppo*

Presenta mayor movilidad en cuanto a la textura ya que al piano se le unen violines y las violas en el trabajo temático. Trompas y cuerdas graves mantienen las notas largas.

5.4.6.- *Variación V: Un poco meno*

La complejidad textural acá se refiere al *divisi* en maderas y metales, sobre trémos de violas, violoncellos y contrabajos acompañados por los timbales, esta vez con la inversión del esquema presentado en la fanfarria, es decir, con una quinta justa ascendente en lugar de la cuarta justa descendente.

En esta variación se presenta una inversión en los roles: acá la orquesta canta y el piano asume un diseño de acompañamiento similar al de la variación anterior.

5.4.7.- *Variación VI: Andantino, cantabile*

Mientras el piano desarrolla la melodía, las maderas realizan un trabajo contrapuntístico de imitación de un esquema de arpeggios que rematan en un pasaje escalístico.

5.4.8.- *Variación VII: L'istesso tempo*

El piano toma el esquema de arpeggios que rematan en una escala sobre terceras de flautas y oboes, notas tenidas del resto de los instrumentos y puntuaciones a cargo de las cuerdas.

5.4.9.- *Variación VIII: Alla marcia*

El carácter marcial de esta variación está logado no sólo por el característico esquema que presenta el tambor sino, específicamente, por la figuración del motivo confiado a los oboes y doblado por las trompetas, que recuerda claramente la rítmica de una llamada militar.

5.4.10.- *Variación IX: Adagio*

El piano, en diálogo con el clarinete, sobre notas largas de las cuerdas, son los elementos responsables del carácter casi bucólico, evocativo, de esta breve variación.

5.4.11.- *Variación X: L'istesso tempo*

Sobre acordes de trompas en *divisi* y octavas de flautas, el piano realiza un trabajo escalístico.

En el sector final, la celesta se une con amplios acordes arpegiados que, sobre la melodía de la flauta solista, retrotraen en cierto modo al clima campestre de la variación anterior.

5.4.12.- *Variación XI: Molto allegro*

Un *glissando* de la celesta une esta variación con la anterior, con la cual contrasta abiertamente desde el punto de vista de la velocidad y la expresión.

Lo temático se encuentra en la parte orquestal exclusivamente. El piano acompaña.

5.4.13.- *Variación XII: Moderato*

Nuevamente, flautas, oboes y clarinetes, moviéndose en forma de diálogo, son los encargados del desarrollo temático sobre un comportamiento homorrítmico del piano y del resto de los instrumentos.

Lo temático está sustentado sobre profusión de valores irregulares.

5.4.14.- *Variación XIII: Andante, gentile*

Esta variación se caracteriza por evocar un ritmo y una melódica típicas de las danzas cortesanas españolas del siglo XVIII, que se ven acentuadas por los golpes de la pandereta.

El piano entra en un juego rítmico de imitación con la orquesta.

Impromptu: L'istesso tempo

Esta sección, pese a trabajar con un material semejante a las anteriores, por su título alude a cierto carácter de improvisación expresado específicamente en la cadencia para el solista con la que se cierra.

5.4.15.- *Variación XIV: Allegro*

Esta última variación retoma un cierto carácter danzable al poner especial énfasis en el aspecto rítmico.

Se incrementa la densidad colorística al superponer acordes en el sector final.

Su carácter exultante se ve enfatizado hacia el *Finale*, en donde el compositor inserta la palabra *Aleluya!*, como expresión de alegría por la conclusión feliz de la obra.

Algunas reflexiones iniciales

La primera idea que surge del análisis tanto de los títulos motivadores de las obras como del aspecto puramente musical de las mismas es, como se señalara en la introducción, el compromiso del compositor con su patria natal: la filiación hispánica de su pensamiento musical es más que evidente tanto en los títulos escogidos como en los rasgos melódicos y rítmicos de las obras.

Melódicamente, se observa una marcada preeminencia de grados conjuntos y pasajes escalísticos.

No se destaca por la estructuración tonal, sino que más bien recurre a cambios de color a través de la modalidad, lo cual confiere a las obras un carácter arcaico.

Desde el punto de vista rítmico, muchas veces se recurre a la utilización de compases con pies rítmicos danzables característicos del folklore español.

Sirvan estas notas de primer acercamiento a la obra de un compositor prolífico y poco difundido en nuestro medio, pero cuya musicalidad lo hacen merecedor de un mayor reconocimiento.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

Baile de diablos. En http://es.wikipedia.org/wiki/Baile_de_diablos.
Último acceso: 14-12-2014.

CASARES RODICIO, Emilio (dir. y coord.).
2002 *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*.
Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Manuscritos originales de las obras consideradas obrantes en el
repositorio del IIMCV.

Sardana. En <http://es.Wikipedia.org/wiki/Sardana>.
Último acceso: 20-11-2014.

* * *

Pablo Cetta realizó sus estudios musicales en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A. donde obtuvo el Doctorado en Música, y paralelamente cursó estudios de composición con Gerardo Gandini. Actualmente es Director del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y Director del Doctorado en Música, Área Composición, de la FACM.

Nilda G. Vineis. Licenciada en Música (Especialidad Musicología y Crítica) y Profesora Superior de Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA) en la cual ha dictado diversas cátedras y donde actualmente se desempeña como docente e Investigadora del IIMCV. También ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes (UNLAP), en los Conservatorios "Juan José Castro" de Buenos Aires y "Gilardo Gilardi" de La Plata y en la EMBA "Carlos Morel" (Quilmes). Asimismo se desempeña como docente en el Departamento de Humanidades (UNLa.). Ha traducido libros, dictado conferencias y cursos, participado en congresos nacionales e internacionales y escrito artículos para publicaciones diversas

* * *

*SECCIÓN
RESEÑAS*

María Antonieta Sacchi de Ceriotto, *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza: 1852-1912*. Mendoza: EDIUNC, 2014.

VERENA ASTRID DIEDERLE

Una de las más importantes y comprometidas tareas que todo historiador – y por ende todo aquel dedicado a la musicología histórica - puede y decididamente tiene el deber de emprender es estudiar los acontecimientos producidos y sus repercusiones actuales en el ámbito geográfico en el cual reside. Motiva esta afirmación el hecho de que, perteneciendo al lugar, el estudioso no sólo puede documentar los hechos valiéndose de las fuentes primarias, sino que estará capacitado para interpretarlas a la luz de un contexto que comprende y del cual participa. Tal es el caso de María Antonieta Sacchi de Ceriotto, profesora e investigadora con amplia y destacada trayectoria en el Departamento de Carreras Musicales de la Facultad de Artes y Diseño que depende de la Universidad Nacional de Cuyo, quien en éste, su tercer libro, centra su estudio en las prácticas musicales de fines del siglo XIX y comienzos del XX en Mendoza.

Sintetizando la importancia que adquiere esta publicación para profesionales y aficionados, de manera muy acertada y desde un justamente elogioso prólogo, la Dra. Silvina Luz Mansilla afirma que este libro “representa un valioso aporte desde la historia regional de la música a la historia cultural argentina”.

La obra, estructurada en dieciocho capítulos, según lo expresa su autora en las palabras preliminares, tiene por objeto “construir un relato coherente e hilado cronológicamente sobre la variada información existente, dispersa en distintos trabajos y fuentes, acerca de la música en Mendoza en el período 1852-1912, reconstruir las actividades musicales y proporcionar una visión de conjunto sobre las prácticas de dicho período”. Y el objetivo está plenamente cumplido.

En el Capítulo 1, tomando como punto de partida la batalla de Caseros, se pasa revista a las prácticas musicales urbanas, tanto desde lo profesional como desde la actividad de los aficionados, en especial en relación con las tertulias, a causa de su relevancia como evento social por antonomasia. Se

analiza el contexto sociocultural en que se desarrollan tales actividades y los cambios económicos que constituyeron un factor determinante para dichos cambios.

El Capítulo 2 está dedicado a considerar la formación musical, tanto de profesionales como de aficionados, de los mendocinos. Se señalan las diferencias existentes ente la formación de unos y otros y se describen las audiciones de música y conciertos ofrecidos a fin de reconocer el tipo de repertorio que integraba los programas de dichos eventos, en su mayoría destinados al público en general y a una élite cuyo gusto se inclinaba en forma mayoritaria por la música italiana.

Precisamente esta preferencia por lo italiano, derivada de la demostrada por el pueblo chileno, es tratada en el capítulo siguiente, dedicado a la ópera y géneros afines, y a los azarosos viajes a los cuales debían someterse los intérpretes para, desde el país vecino, atravesar la cordillera y llegar a nuestro país.

Los teatros en donde la actividad musical se desarrollaba son objeto del capítulo 4, mientras que en el 5 se pasa revista a una importantes inclusión dentro del panorama musical: la zarzuela y todas sus muy interesantes y verdaderamente distintivas variantes locales.

El ballet y las danzas que se interpretaban en otros tipos de espectáculos son abordados en el capítulo 6, en tanto que en el siguiente se habla específicamente de las peculiares características de los programas de las funciones teatrales y los conciertos.

“El baile era la reunión social más esperada”, afirma la autora, y a sus características, locación y organización está dedicado el capítulo 8.

A continuación, en el capítulo 9, se considera el movimiento literario argentino conocido como “criollismo” y su influencia en el ámbito musical mendocino, especialmente en lo que hace a la presencia de los cantores populares y a la afición por la música tradicional en la escena doméstica. También se menciona la presencia de circos y de compañías acrobáticas que completaban el panorama teatral mendocino de entonces.

El aspecto editorial, tan importante para la difusión de la música, es tratado en el capítulo 10, señalándose específicamente la gravitación dentro del ambiente mendocino de la época abarcada, de las ediciones realizadas por las casas de Buenos Aires y de Santiago de Chile.

Otro importante aporte al acervo cultural de la provincia de Mendoza fue el brindado por la banda de Policía y su repertorio, tema del capítulo 11, cuyos conciertos al aire libre y sus intervenciones en actos diversos y

desfiles callejeros contribuyeron en gran medida a la difusión tanto de la música de moda como de fantasías de óperas, zarzuelas y operetas.

En el capítulo 12 se profundiza el tema del aprendizaje de la música poniendo énfasis en los principales maestros encargados de llevarla a cabo.

Dos miradas al aporte extranjero ocupan los siguientes capítulos. En uno, el capítulo 13, se pasa revista a una serie de artistas extranjeros que visitaron la provincia y en el capítulo 14 se reseña la importancia que en la vida musical mendocina tuvo la presencia de las sociedades surgidas a partir de 1891 del seno de las comunidades españolas e italianas motivadas, como lo expresa la autora, “por los preparativos de los festejos del IV Centenario del Descubrimiento de América”. En este sentido, estos capítulos, al igual que algunos de los anteriores en donde también se hace mención a temas relacionados, brindan un material excepcional para aquellos estudiosos de la definición de una identidad nacional en aras del logro de una fusión de elementos europeos con aspectos regionales, situación que presupone una interrelación profunda de texto y contexto para desentrañar en qué medida los aportes de una cultura extranjera pueden ser asimilados y de este modo representar un vehículo válido para la expresión auténtica de otra.

El capítulo 15 está destinado a testimoniar el hecho de que, hacia fines del siglo XIX, se crearon nuevas agrupaciones instrumentales en Mendoza con el consecuente enriquecimiento en cuanto al repertorio ofrecido en los conciertos.

La música que se ejecutaba en las iglesias, tanto sacra como profana, es tema del capítulo 16, en el cual se pasa revista a los templos en los cuales tal actividad se desarrollaba y se señalan las características de cada uno de ellos en lo referente al repertorio abordado, ya se tratara de su inclusión en las ceremonias religiosas o fuera de ellas.

Los capítulos finales están dedicados uno, el 17, a dejar constancia de la existencia de una publicación oficial de Mendoza, el “Álbum del Centenario de 1910” que, según se expresa, “documenta los programas con participación de conjuntos musicales y las crónicas sobre los festejos aparecidas en los periódicos locales”; y el último, el 18, permite a la autora realizar una breve síntesis de los capítulos anteriores.

La obra se cierra con dos apéndices: el Apéndice 1, un completo y exhaustivo listado alfabético de compositores extranjeros cuyas obras fueron repetidamente escuchadas en Mendoza, y de intérpretes aficionados o profesionales vinculados con la actividad musical de dicha provincia; y el Apéndice 2, una interesante colección de ilustraciones. Se completa, como

es habitual en los escritos de la autora, con una exhaustiva bibliografía que incluye libros y fuentes consultadas y un índice alfabético de personas e instituciones citadas.

Es de destacar la rigurosidad observada por la autora tanto en el relevamiento como en la crítica de los documentos y testimonios recogidos, hecho que hace que esta obra de María Antonieta Sacchi de Ceriotta pueda ser considerada una fuente de capital importancia para el conocimiento actual del tema abordado y un punto de partida de indudable veracidad para el desarrollo de estudios posteriores.

En síntesis, como se expresara anteriormente, un importante aporte para la historia del desarrollo de la música regional argentina en particular y de Latinoamérica en general.

* * *

Verena Astrid Diederle. Bachiller Bilingüe. Diploma CAE (Certificate of Advanced English) de la Universidad de Cambridge. Actualmente estudia Diseño Gráfico (UNLP). Ha traducido artículos para diversas publicaciones. Es miembro invitado del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FACM-UCA).

* * *

Moldavsky, Sergio. *El árbol del olvido*. CD. Buenos Aires: Acqua Records (345), 2012.

SILVINA LUZ MANSILLA

Es éste el resumen de los conceptos principales de la disertación ofrecida en el marco de la presentación del disco *El árbol del olvido*, del guitarrista Sergio Moldavsky, realizada el 24 de septiembre de 2012 en la Ciudad de Buenos Aires, en la Casa Nacional del Bicentenario.¹

Dicha presentación, que correspondió al séptimo disco producido por el guitarrista, coincidió con la clausura de la Muestra "Música en Argentina. 200 años", vigente por varios meses del año 2012 en dicha institución y que propuso una revisión de la historia musical que se desarrolló en nuestro país.² Iniciativa de la entonces Dirección Nacional de Artes de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, la exhibición (que incluyó fotografías, partituras, instrumentos musicales, ejemplos auditivos para ser apreciados en puestos de escucha, entre otros formatos, algunos interactivos) circuló posteriormente en forma itinerante por varias provincias, permitiendo difundir diferentes aspectos y aproximaciones a las músicas que han acompañado la vida de las sucesivas generaciones argentinas.

El texto mantiene la oralidad de lo que fue: una conferencia de divulgación, a la que siguió la interpretación por parte del protagonista de algunas de las obras incluidas en el disco.³ Solo he agregado algunas notas,

¹ Moldavsky, Sergio. *El árbol del olvido*. CD. Buenos Aires, Acqua Records (345), 2012.

² Se pudo en estos meses dar lugar a numerosas visitas guiadas, sobre todo de estudiantes de todas las edades, y a una verdadera y amplia divulgación del conocimiento que se viene produciendo, con enorme esfuerzo, desde la musicología. Destacados musicólogos argentinos participaron en el asesoramiento y textos de la muestra, bajo la curaduría de José Luis Castiñeira de Dios.

³ Moldavsky interpretó las siguientes piezas para guitarra sola: *Milonga del árbol*, de Alberto Williams; *Gato santiagueño – Vidala – Cuando*, de Gilardo Gilardi; *Estilo*, de Honorio Siccardi; *Aire criollo N° 1*, de Julián Aguirre; *Bailecito*, de Carlos Guastavino; *Variaciones camperas*, de María Luisa Anido; *Zamba de la tardecita*, de Pascual Quaratino y *Procesión de los Allis*, de Adolfo V. Luna.

con el objeto de ampliar algunos aspectos y ofrecer alguna fuente secundaria.⁴

Olvido: Metáforas no metafóricas

La presentación de un disco de nombre *El árbol del olvido* causa, para los que tenemos cierta preferencia por la música argentina, sea del ámbito que sea, una inmediata atracción. Los que estamos enculturados más en la música de tradición escrita o también llamada ‘académica’, inmediatamente pensamos en la celeberrima canción del opus 3 de Alberto Ginastera (1916-1983),⁵ que con textos del escritor uruguayo Fernán Silva Valdés (1887-1975), representante del nativismo literario por antonomasia, frasea unos poemas románticos en un entorno deudor de la milonga.⁶ Para los que han sido aficionados en cambio a la canción popular latinoamericana y ya no son tan jóvenes, *El árbol del olvido* les recordará quizá al chileno Víctor Jara o al uruguayo Alfredo Zitarrosa, trayendo a colación un mundo de sentidos en el que las palabras exilio, desarraigo y soledad, tienen fuertes connotaciones. Como estudiara hace un tiempo, la canción de Ginastera adquirió numerosos significados en esas múltiples ‘vidas’ que le tocó recorrer, sea como canción de cámara o como canción popular latinoamericana.⁷ Hoy, aquí, se le agrega un significado nuevo: dar nombre a un disco de Sergio Moldavsky, dedicado a repertorio argentino del siglo XX para guitarra solista.

⁴ Asumí la temática de esta presentación desde las ideas, marcos y conceptos que me aporta la participación en el Equipo Colaborador de un proyecto PICTO de la Universidad Nacional de San Juan, financiado por la ANPCyT, que se denomina “La música en San Juan entre Centenarios (1910-2010)”.

⁵ La *Canción al árbol del olvido* es el N° 2 del opus 3, junto con la *Canción a la luna lunanca*. Ambas son canciones de cámara, pensadas para las salas de concierto.

⁶ El poeta representó en el ámbito de las letras, el movimiento “nativista” que, como lo explica Daniel Vidal, si bien no tiene visos de ruptura con el movimiento anterior, constituyó el inicio de la vanguardia literaria de ese país pues tuvo por sello una renovación estética que impactó por su originalidad respecto de la poesía que le precedía. Vidal, Daniel. “Fernán Silva Valdés (1887-1975)”, en *Tradiciones Rurales. Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, 2009: 30.

⁷ Tanto Jara como Zitarrosa realizaron versiones de esta obra y las grabaron durante los años 70. Sobre esto véase Mansilla, Silvina Luz. “La *Canción al árbol del olvido* de Alberto Ginastera. Cruces y entrecruces en el canon de la música ‘nacionalista’ argentina”, en *Actas del Congreso Internacional “Artes en Cruce II”*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 2010. Disponible en <http://artesencruce.filo.uba.ar/sites/artesencruce.filo.uba.ar/files/28-Musica-Mansilla.pdf> Último acceso: 09-12-2014.

Repertorio, patrimonio y puesta en valor

El arco de compositores representados en el disco abarca un periodo muy amplio de la historia musical argentina. Desde Alberto Williams, uno de los iniciadores hacia fines del siglo XIX de esa tendencia que dio en llamarse ‘nacionalista’, hasta Jorge Martínez Zárate, un maestro de guitarristas que desarrolló su actividad en la segunda mitad del siglo XX, se encuentran presentes figuras indiscutiblemente consagradas como Julián Aguirre, Carlos López Buchardo, María Luisa Anido y Carlos Guastavino y otras, menos difundidas, como Jorge Gómez Crespo, Honorio Siccardi, Pascual Quaratino, Adolfo Luna, Ángel Lasala y Gilardo Gilardi.

Hablar de todos estos compositores, escaparía al tiempo disponible. Propongo entonces como introducción, una serie de reflexiones sobre el patrimonio musical guitarrístico de nuestro país y luego, algunas consideraciones sobre la tendencia estética mayoritaria a la cual se le dedicó atención desde ese instrumento, que fue, la que convencionalmente se ha dado en llamar ‘nacionalismo musical argentino’.

Importa primero resaltar que por patrimonio musical de la guitarra clásica argentina, se entiende el corpus de obras correspondientes a la tradición de la música escrita producido en nuestro país. Como lo ha señalado André Guerra Cotta, el musicólogo brasileño, el patrimonio musical es tangible e intangible al mismo tiempo.⁸ Tangible porque se necesita de la partitura, aquella primera mediación que ha quedado entre el compositor y el intérprete; intangible, o inmaterial, porque obviamente, como todas las artes del espectáculo, la música sucede efímeramente, en el tiempo.

En esta línea de pensamiento, entonces, son bienes patrimoniales, en lo que a la música escrita se refiere, tanto la partitura como la interpretación, sea ésta en vivo o en registro fonográfico. Por lo tanto, constituiría un proceso que podría calificarse como ‘a medio camino’, la mera salvaguarda de la partitura en sí misma, así, en la soledad de un estante, por más que esto sucediera con todas las normas adecuadas de preservación. Está entonces, un tema crucial, que tiene que ver con lo que nos convoca: preservar un patrimonio musical no puede ser concebido solo en términos de conservación física, sino que es imprescindible lo que se suele denominar la ‘puesta en valor’.

⁸ No debe olvidarse que este investigador es pionero en estos temas, dado su tratamiento del Acervo Francisco Curt Lange, de la Universidad Federal de Minas Gerais. Guerra Cotta, André. “Archivología musical. Conceptos, principios, futuro”. En: Fornaro, Marita (ed.). *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, 2011: 15-36.

Sé que hasta aquí, mi argumentación puede sonar redundante, porque ¿quién se opondría, hoy en día, a que todo este circuito que acabo de referir pudiera existir fluidamente? En principio, estoy segura que muchos de nosotros tendemos a creer, con toda sinceridad, que la opinión pública fallaría positivamente sobre mi planteo. Sin embargo, cuando releí al preparar estas líneas, las conclusiones del *III Simposio Latinoamericano de Musicología*, celebrado en Curitiba, Brasil, en 1999, y dedicado a la “Preservación y acceso a la memoria musical latinoamericana”, caí en la cuenta, recorriendo los distintos ítems, sobre cuántos de ellos están hoy, aún, insatisfechos.⁹

Sobre la situación del corpus guitarrístico abordado

La suerte del repertorio de la guitarra clásica argentina es dispar. Algunas obras (y aquí es imprescindible explicitar que me estoy refiriendo exclusivamente a música producida a lo largo del siglo XX), no fueron editadas, por lo que su divulgación, naturalmente, ha sido mucho más escasa. Otras, una buena parte, fueron publicadas pero una única vez: no se re-editaron o pertenecen a empresas actualmente desaparecidas o con ya escasa incidencia en el mercado editorial (por mencionar algunas, Julio Korn, Editorial Argentina de Música, Antigua Casa Núñez o Diego Gracia y Compañía, como se llamó en los primeros tiempos). Unas pocas piezas, realmente pocas al punto que podrían casi enumerarse de memoria, son frecuentadas y existen en el circuito comercial, pudiéndose conseguir tanto partitura como grabaciones.

Veamos un poco más en detalle los casos patrimoniales contenidos en *El árbol del olvido*. Junto a *Norteña*, una de las poquísimas obras de Jorge Gómez Crespo que salieron de una imprenta y que fue muy difundida a causa de la intervención artística del español Andrés Segovia, está en el disco su *Triste*, obra que hasta el momento, permanece inédita.¹⁰ Con un catálogo dedicado 100% a la guitarra, Gómez Crespo publicó en vida solamente su *Norteña*, quedando el grueso de su producción –salvo *Pampeana*, *Canción de cuna*, *Criolla* y *Milongueos*, que tuvieron una edición póstuma, en posesión de su esposa María Herminia Antola. Pero insisto, en manuscritos. Fallecida ella, también notable guitarrista y maestra de varios renombrados intérpretes actuales, el fondo documental Gómez

⁹ Firmado por diecinueve investigadores y musicólogos de diferentes países latinoamericanos, el documento está ampliamente publicado en internet, en español y en portugués. Está fechado el 24 de enero de 1999, en Curitiba, Brasil.

¹⁰ *Norteña* de Gómez Crespo y otras obras de Anido y Luna han sido estudiadas en la tesis de posgrado *El imaginario norteño en la guitarra académica argentina durante la primera mitad del siglo XX*, defendida en 2009 por Ricardo Jeckel ante la Universidad Nacional de Cuyo.

Crespo continúa en manos privadas, aunque ya no familiares. Se desconocen, casi generalizadamente, las varias decenas de transcripciones de obras de otros compositores que Nelly Menotti afirma hizo Gómez Crespo y que Antola habría guardado con gran prolijidad.¹¹

Veamos otro caso, el del riojano Adolfo Victoriano Luna, que vivió entre 1889 y 1971. Estamos aquí ante un guitarrista-compositor ciertamente prolífico, cuya obra para guitarra se editó y circuló hasta aproximadamente la década de 1960, pero que no fue re-editada –las editoriales que le publicaron ya no existen– y en general, no se conoce. Salvo por el anterior disco de Moldavsky, dedicado íntegramente a él (*Luna celeste y blanca* se llama ese disco), y algunos otros escasos intérpretes que la han abordado, puede decirse que en la actualidad es una producción que circula muy escasamente, aunque las partituras publicadas están disponibles, muchas, en bibliotecas y archivos con acceso a los especialistas. Sus partituras inéditas, sobre todo para otros instrumentos o para conjuntos de cámara, se conservan en el Museo Folklórico de la ciudad de La Rioja, no siendo hasta el momento –hasta donde tengo noticias– motivo de interés musicológico. Visité en 2012 ese Museo, encontrándolo en refacciones por lo cual el Archivo-Biblioteca estaba funcionando en una dependencia, en condiciones no muy buenas para la conservación de los materiales. De más está decir que, por más buena voluntad, no pudieron ofrecerme un listado del contenido de las varias cajas de cartón que alojan las piezas inéditas de Adolfo Luna, aunque sí me mostraron los materiales y permitieron observara las músicas. Sin embargo, en materia de piezas para guitarra sola, este sería un caso diferente al del inconseguible Gómez Crespo, puesto que partituras se consiguen, pero no hay demasiados intérpretes decididos a abordarlas. Destaco entonces que las dos obras de Luna presentes en *El árbol del olvido* (*Scherzo y Procesión de los Allis*), publicadas en su momento por Antigua Casa Núñez, no están contenidas en el anterior disco de nuestro intérprete.

El caso de María Luisa Anido no es muy diferente a los anteriores, en los desbalances que se producen entre acceso a partituras y puesta en valor. Su archivo personal está repartido en archivos privados, de sus discípulos, ubicados en las ciudades de San Juan y Buenos Aires.¹² En el disco, la

¹¹ Menotti, Nelly. “Jorge Gómez Crespo”. Folleto que acompaña al CD *Víctor Villadangos y Sergio Moldavsky interpretan a Gómez Crespo*. Buenos Aires: los intérpretes, 1997.

¹² El grueso del Archivo Anido se encuentra en posesión de Omar Buschiazzo, reputado profesor titular de la cátedra de guitarra en la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, ya retirado. El guitarrista, dilecto alumno de la guitarrista moronense, grabó la obra integral de Anido, en un disco denominado *Homenaje a María Luisa Anido en el Centenario de su nacimiento* (Buenos Aires: Pretal, 2008).

encontraremos representada en tres obras originales y también a través de las transcripciones para guitarra que ella hizo de la *Milonga del árbol*, de Alberto Williams, y de los *Aires criollos N° 1 y 2*, de Julián Aguirre, que se publicaron por Ricordi Americana.

Hay que considerar estos caminos transversales que tuvo la circulación del repertorio del nacionalismo musical argentino durante la primera mitad del siglo XX. La guitarra, que apareció como un instrumento si se quiere vedado para los nacionalistas de la llamada Generación del 80, tuvo su momento de gloria, varias décadas después, hacia los años 40 y 50, del siglo pasado y durante la segunda mitad del siglo XX. Para entonces, la legitimación como instrumento ‘digno’ de ser escuchado en las salas de conciertos llegó, como final de un proceso multi-causal, en el que no poco tuvo que ver la incidencia en el medio local de varios guitarristas españoles que circularon o se radicaron en Argentina.

Volviendo a María Luisa Anido, su obra ha ido en franco crecimiento en lo que hace a la puesta en valor, desde hace aproximadamente un lustro, a raíz de conmemorarse en 2007 el centenario de su nacimiento.¹³ Aunque una buena parte de su patrimonio tangible está inédito y en manos privadas, bueno es reconocer que se ofrecen las partituras a alumnos y guitarristas jóvenes, que se promueve su interpretación incluyéndolas en programaciones de concursos, de seminarios y de instituciones educativas, aunque faltan todavía ediciones críticas bajo el cuidado de personas conocedoras de la guitarra y a la vez, con serio criterio musicológico. En este sentido, vuelvo al documento de Curitiba, 1999, ya mencionado y cito lo que expresa en su octavo punto:

“Es fundamental insistir en la formación de la opinión pública, a través de la concientización y movilización de la comunidad en relación a la importancia de la preservación de la memoria musical, para que ella [la comunidad] pueda reclamar, junto a las autoridades constituidas, políticas efectivas en relación a la creación, mantenimiento y continuidad de las instituciones comprometidas con el patrimonio musical”.

Bailecito de Carlos Guastavino y *Canción del carretero* de Carlos López Buchardo, en sus versiones de guitarra, son en este disco dos presencias fuertes, por la representatividad que sus autores alcanzaron en el devenir histórico musical de la Argentina. Ambas piezas además, son obras canónicas del nacionalismo argentino, por reunir esos rasgos definatorios

¹³ Parte de ese crecimiento se debe a la existencia de una Asociación María Luisa Anido, entidad sin fines de lucro dedicada a la difusión de su actividad artística. Desde ella, se organizaron varios Certámenes Internacionales de Guitarra, desde 2007, en los que han tenido participación central la guitarrista y cantante Cristina Cid y el propio Sergio Moldavsky.

que permiten al oyente la identificación inmediata dentro de esa estética. De Honorio Siccardi, un italiano que se radicó en Dolores, provincia de Buenos Aires, y que integró la primera vanguardia musical argentina nucleada en torno al Grupo Renovación, se ha puesto en valor su *Estilo*, original para piano. La transcripción es de otro dolorense, muy afamado en el ambiente de la guitarra argentina de mediados del siglo XX, como lo fue Abel Fleury.¹⁴ De estas tres obras, salvo *Bailecito*, ampliamente difundido y muchas veces reeditado, el intérprete ha contado para la grabación con sendos manuscritos de los transcriptores: el de María Luisa Anido de la *Canción del carretero*, que Sergio ha arreglado para guitarra sola porque en realidad ella lo hizo para canto y guitarra, y el de Fleury del *Estilo*, publicado pero no disponible, procedentes de sendos archivos privados.

Sobre la estética de referencia

El segundo punto de la presentación refiere a la tendencia estética que es realmente mayoritaria en la guitarra clásica argentina, que es la corriente del llamado ‘nacionalismo musical argentino’. La guitarra misma, empleada como instrumento protagonista en la música clásica argentina, sugiere en primera instancia, la adhesión a esa estética. La guitarra, que en el siglo XIX había sido asociada en forma denigrante al gaucho considerado un ‘otro’, pasó hacia fines del XIX comienzos del siglo XX, como bien lo señala Melanie Plesch, a considerarse el instrumento emblemático de la argentinidad.¹⁵

Este punto es importante, a mi modo de ver, porque reflexionar en época de ‘bicentenarios’ sobre algunos procesos históricos que se originaron en torno a los ‘centenarios’, en términos de ‘hitos’ simbólicamente productivos de evocación, balance y proyección, puede ser un aporte válido para una historia socio-cultural de la música de y en Argentina. Resulta sugerente para afinar estas ideas, que encuentran inmediato correlato en el campo musical, la lectura del libro dirigido por Graciana Vázquez Villanueva, que se titula *Memorias del Bicentenario: Discursos e ideologías*.¹⁶

También influye en esta concepción (que intenta muy brevemente acercar alguna clase de ‘desnaturalización’ de ideas muy fijadas en el

¹⁴ Sobre la obra de Abel Fleury versa la tesis de posgrado de Oscar Olmello, defendida ante la Universidad Nacional de Cuyo.

¹⁵ Plesch, Melanie. “La silenciosa guitarra de la barbarie: aspectos de la representación del Otro en la cultura argentina del siglo XIX”, *Música e Investigación 4*. Buenos Aires: INM, 1999: 57-80.

¹⁶ Vázquez Villanueva, Graciana (dir). *Memorias del Bicentenario: Discursos e ideologías*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2010: 8.

sentido común a lo largo del siglo XX), un texto clásico, *Naciones y nacionalismo desde 1780*, de Eric Hobsbawm, el historiador británico, cuando nos dice respecto de los procesos de identificación que

“[...] no podemos dar por sentado que para la mayoría de las personas la identificación nacional –cuando existe– excluya al resto de identificaciones que constituyen el ser social o es siempre superior a ellas. Por el contrario, *se combina siempre con identificaciones de otra clase*, incluso cuando se opina que es superior a ellas”.¹⁷

Hubo entonces, en el ‘nacionalismo musical argentino’ aplicado a la guitarra, unas primeras identificaciones de diverso signo, que se fueron de a poco delineando hacia una progresiva identificación ‘nacional’. Las políticas musicales, como en muchas otras circunstancias, colaboraron, nada ingenuamente, con dicha construcción, abarcativa y con afán homogeneizante. Por ejemplo, poco encontraríamos de local en la *Canción del Carretero*, de 1925, salvo la poesía gauchesca que presenta a un carretero triste, que avanza en la soledad de la pampa, por su camino, abandonado por su amada. La música es romántica, deudora del lied decimonónico, pero la caracterización de esta canción como ‘argentina’ ya no es puesta en tela de juicio a esta altura, toda vez que su autor la presentó como tal, la recepción crítica en la prensa la refrendó y el público finalmente, la aceptó.

Distinto es el caso cuando la rítmica elegida para las obras se refleja claramente en el transcurrir mismo de la música y en el título asignado a las obras. Así, *Gato Santiagueño*, *Vidala*, *Bailecito*, *Zamba de la tardecita*, *Milonga del árbol*, son títulos bastante precisos que ya desde antes que suene la obra, parecen acompañar la métrica de esas danzas argentinas. En muchos casos, se recurre asimismo a golpes de tambora o a rasgueos que refuerzan el aspecto rítmico.

El uso de términos como ‘aire criollo’, ‘campero’, ‘serrano’, son claras sugerencias de la ambientación argentina que se les quiere dar a las piezas. Términos regionales o específicos como ‘guaguas’, ‘Allis’, dan cuenta de una intención programática mucho más precisa en algunas de las composiciones del disco. Alusiones a regiones del país como ‘santiagueño’, ‘norteña’, ‘pampeano’, o al país mismo (“De mi tierra”), refuerzan el carácter local, el énfasis puesto en querer reflejar de alguna manera la propia territorialidad.

¹⁷ Hobsbawm, Eric. *Naciones y nacionalismo desde 1780*. Barcelona: Crítica, 1998: 20. El énfasis es propio.

Colofón

Finalmente, un tema interesante de destacar en el repertorio guitarrístico nacionalista es que llega algo desfasado temporalmente a la escena de toda esa inmensa ‘red’ nacionalista conformada en torno a la época de los Centenarios. Dicha escena, asentada sobre un tejido institucional que incluyó al Conservatorio Nacional de Música y Declamación, la Sociedad Nacional de Música y la sección Música del Consejo Nacional de Educación, favoreció la formación y la consolidación de la tendencia estética nacionalista. Señalo entonces la recepción misma que se obró dentro de ese repertorio de obras nacionalistas anteriores, ya consagradas. Me refiero al mecanismo de la transcripción y al de la cita. Así como en *Norteña*, de 1940, Gómez Crespo cita el *Triste N° 4* de Aguirre, de 1897, original para piano, la transcripción (o adaptación) a la guitarra de obras nacionalistas, sea vocales o para piano, (tal el caso de los *Aires criollos* de Aguirre o de la *Canción del carretero* de López Buchardo, por mencionar las que aludo en esta presentación) colaboró en favor de una suerte de ‘efecto multiplicador’ del repertorio. Hacia mediados del siglo XX, la transcripción, precisamente, parece haber coadyuvado casi de manera intrínseca a esa voluntad de mayor propagación de las obras.

* * *

Silvina Luz Mansilla es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Musicóloga graduada de la Universidad Católica Argentina y Profesora Nacional de Piano, por el Conservatorio Nacional “Carlos López Buchardo”. Es investigadora del Instituto Nacional de Musicología y Profesora Titular Ordinaria en el Departamento de Artes Musicales de la UNA. Ha dirigido equipos de investigación, tesis y becarios en la UBA, el FNA y la UNA, e integrado proyectos de la UNSJ. Es Prof. Adjunta en la UBA, actualmente en uso de licencia. Regularmente presenta trabajos en congresos y es requerida como jurado e integrante de Comités Evaluadores. Autora de varios libros, tres de ellos dedicados a Guastavino, coordinó volúmenes colectivos y editó publicaciones periódicas. Docente de posgrado en la UNCUYO, es miembro de la Sociedad Internacional de Musicología y de la Asociación Argentina de Musicología, institución cuya mesa directiva preside en el período 2015-2016.

* * *

***Música e Investigación*, revista anual del Instituto
Nacional de Musicología “Carlos Vega” n°21. Buenos
Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la
Nación, 2013.¹**

NILDA G. VINEIS

Un nuevo número de “Música e Investigación”, revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, es siempre un acontecimiento que la comunidad musicológica y los estudiosos de la música en todas sus manifestaciones celebran enfáticamente.

Con la cuidada presentación a la que nos tiene acostumbrados, este número, como lo puntualiza en la nota editorial que precede a los artículos su director-editor, el Lic. Héctor Luis Goyena, realiza un interesante aporte a un sector de la investigación musical que, si bien todavía permanece poco frecuentado, está siendo objeto cada vez más de interés para estudiosos muy especialmente en Latinoamérica: la relación innegable entre la música y su contexto político social. La importancia de esta temática radica en el hecho de que la música es, entre las artes, una de las más sensibles al acontecer político debido a los estrechos vínculos que la unen a la vida

¹ Impresa en abril de 2014. Cabe señalar asimismo que, publicada por el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (Secretaría de Cultura-Presidencia de la Nación), en dicho año ha visto la luz la *Antología del Tango Rioplatense* Vol. II 1920-1935 que, bajo la coordinación general de Héctor Goyena presenta, acompañando los tres CDs con las grabaciones seleccionadas, un exhaustivo folleto explicativo conteniendo: una Introducción a cargo del mencionado Héctor Goyena en la cual se explicitan asimismo los criterios con los cuales se ha hecho la selección de temas y algunos detalles del sistema de grabación empleado y los siguientes artículos: “El tango en Buenos Aires durante el período 1920-1935”, por Jorge B. Rivera; “Tres lustros con tangos”, por Pablo Kohan; “El tango instrumental 1920-1935: la era de los sextetos”, por Omar García Brunelli; “El tango vocal 1920-1935: un modelo gardeliano”, por Ricardo Saltón; y “El tango cantado de Buenos Aires”, por Eduardo Romano. Como es habitual en las publicaciones del INM, una muy interesante y cuidada presentación acompaña este segundo volumen de la serie.

individual y colectiva de una sociedad: acompaña acontecimientos religiosos, festivos, ceremoniales, y otras expresiones de política social que las culturas preservan a lo largo de su historia.

Actualmente se entiende que la música es un hecho sociocultural total, es decir que, para su estudio, se debe tener en cuenta no solamente el texto del cual se trate sino el contexto dentro del cual se desarrolla; está estrechamente unida a todo el acontecer humano y es un lenguaje comunicativo. En toda música hay una razón social que la identifica con una época, con una cultura, con un lugar.

Este número de la revista del INM dedica a esta temática dos de sus artículos: “Música en el peronismo clásico: variaciones sobre (una) *Vidala* (1946) debido a Omar Corrado y “Entre la Nación y la emancipación: la producción musical académica de las mujeres en Buenos Aires durante los conflictos políticos en 1945, escrito por Romina Dezilio.

Dentro de la generalidad señalada anteriormente, hay momentos de la historia de las culturas donde el relato político adquiere fuerte resonancia en lo que hace a lo narrativo de ciertos géneros musicales. Precisamente, en el primero de los artículos mencionados, a través de una *Vidala* cuya autoría pertenece a Ana Serrano Redonnet con la cual se cerró la primera temporada del gobierno justicialista en el Teatro Colón, el autor para revista a las diferentes lecturas que, dentro del contexto socio cultural del momento, pueden hacerse a partir de tal elección para luego realizar un exhaustivo análisis de las secciones constitutivas de la obra en cuestión. El segundo que, como su título indica, se relaciona con otra temática de interés actual como lo es la musicología de género, ahonda en la cuestión de la utilización de la música – en este caso, de obras escritas por mujeres dentro de una estética nacionalista - como elemento de apoyo y difusión de ideologías políticas; el artículo incluye así mismo un breve comentario sobre las autoras citadas y sus obras.

Una de las principales características de la revista del INM y, por supuesto, uno de sus más destacables méritos, es que sus artículos siempre abarcan un amplio espectro temático. Prueba de ello es que los siguientes dos artículos están dedicados a dos aspectos disímiles de la investigación musicológica: la música popular urbana y la música académica contemporánea.

“La doble fundación del rock en la Argentina. Una invitación a repensar su emergencia a partir del estudio de una colección de simples en vinilo”, por Lisa Di Cione pasa revista, en su primera parte, a las características de la colección de simples – incluyendo detalles, entre otros, sobre los

intérpretes, el repertorio y los autores y compositores - que la autora reunió para construir la hipótesis que sostiene en la segunda parte de su trabajo: en sus palabras, la “doble fundación del rock en la Argentina a partir de dos modelos estéticos diferentes y distanciados temporalmente, aunque ligados del mismo modo al sistema de industrias culturales en pleno desarrollo”, en relación con la industria discográfica y las expresiones comerciales mediáticas.

Juan Ortiz de Zárate en “Ciertas formas de manejar el tiempo en la música contemporánea” en un profundo análisis se dedica a abordar las maneras en que se ha hecho uso de dicho parámetro en la segunda mitad del siglo XX, para lo cual recurre al estudio de la utilización que de él hicieron importantes creadores en diversas obras. Tomado como regulador del discurso musical, el artículo da una breve noticia histórica para centrarse en las soluciones ofrecidas por Luciano Berio, Luigi Nono, György Kurtág, György Ligeti, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen

También se presenta, continuando las publicaciones que se vienen realizando desde el número 10 de esta revista, “Aportes para el conocimiento de la actividad musical en Buenos Aires durante el siglo XIX”, con noticias extraídas de *The Britisk Packet and Argentine News* – en este caso del año 1937-, datos recopilados en fichas por Juan Pedro Franze. Cabe aclarar que, si bien dichas fichas lamentablemente se perdieron, el trabajo fue nuevamente realizado por María Olimpia Sorrentino, quien también, junto con Juan Ortiz de Zárate, es responsable de las traducciones.

El número incluye cinco reseñas: Volkowicz, Vera: *Música en América: estudio preliminar y edición crítica*, por José Ignacio Weber; Liska, Mercedes (coord.): *Tango. Ventanas del presente. Miradas sobre las experiencias musicales contemporáneas*, por Omar García Brunelli; Mansilla, Silvina Luz (dir.): *Dar la nota. El rol de la prensa en la historia musical argentina*, por Fátima Graciela Musri; Pujol, Sergio: *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, por Silvina Luz Mansilla; Ahronián, Coriún: *Hacer música en América Latina*, por Hernán Gabriel Vázquez.

Se cierra la publicación con las tradicionales noticias del INM y las normas editoriales para la presentación de artículos para el N° 22.

* * *

Nilda G. Vineis. Licenciada en Música (Especialidad Musicología y Crítica) y Profesora Superior de Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales (UCA) en la cual ha dictado diversas cátedras y donde actualmente se desempeña como docente e Investigadora del IIMCV. También ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes (UNLAP), en los Conservatorios “Juan José Castro” de Buenos Aires y “Gilardo Gilardi” de La Plata y en la EMBA “Carlos Morel” (Quilmes). Asimismo se desempeña como docente en el Departamento de Humanidades (UNLa). Ha traducido libros, dictado conferencias y cursos, participado en congresos nacionales e internacionales y escrito artículos para publicaciones diversas.

* * *

SECCIÓN
NOTICIAS DEL INSTITUTO

NOTICIAS DEL IIMCV

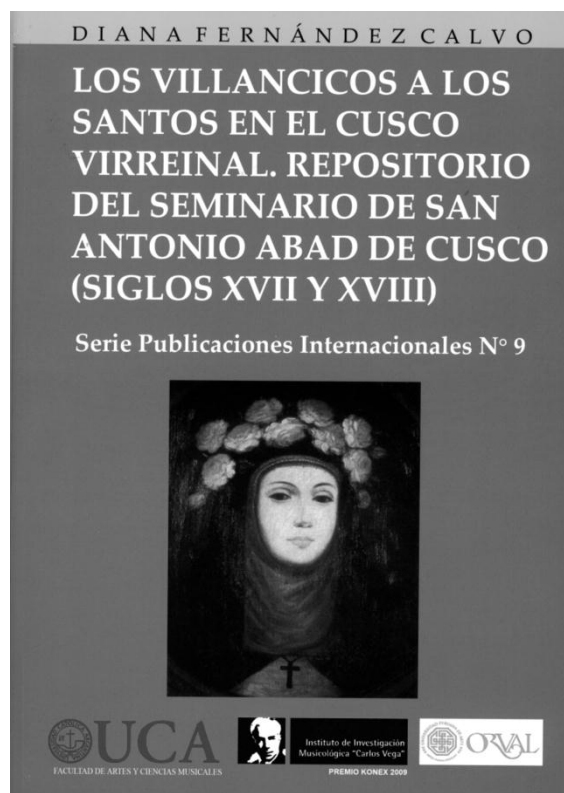
1.- Actividades principales de la Dirección y miembros del IIMCV

- ✓ Co-organización de Jornadas, Conferencias, etc.
- ✓ Edición de las publicaciones del IIMCV.
- ✓ Recepción de donaciones y catalogación de materiales de archivo.
- ✓ Digitalización de materiales documentales del Instituto.
- ✓ Atención de consultas de investigadores.
- ✓ Presentación de publicaciones del IIMCV 2013-2014 en la 40ª Feria Internacional del Libro. EDUCA y FACM.
- ✓ Colaboración en la realización del Festival Internacional de Música Virreinal – Siglos XVII y XVIII que se realizara en el Auditorio Santa Cecilia de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales /UCA) los días Miércoles 3 - Jueves 4 y Viernes 5 de septiembre de 2014.
- ✓ Participación del Dr. Pablo Cetta en el “IX Festival Internacional de Música Contemporánea Darwin Vargas” de Valparaíso, Chile, organizado por la Pontificia Universidad Católica de esa ciudad. 13 al 18 de octubre
- ✓ Organización de la Undécima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación: Palabra y Música. 29, 30 y 31 de Octubre de 2014.
- ✓ Viaje del Lic. Julián Mosca (IIMCV) al Archivo Arzobispal de Cusco (Perú) en el marco de sus investigaciones para su tesis doctoral.

2.- Publicaciones 2014

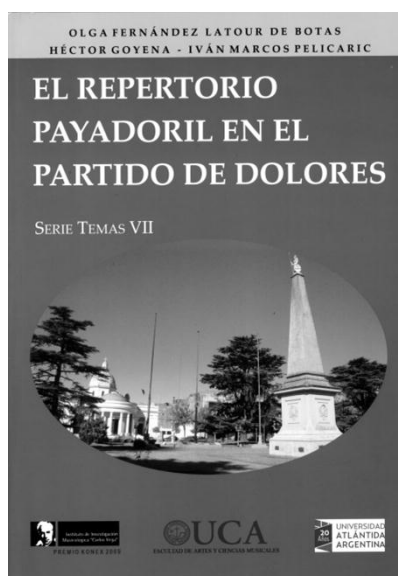
2.1.- Serie publicaciones internacionales

- Nº 9- FERNÁNDEZ CALVO, Diana (Directora del EQUIPO DE INVESTIGACIÓN DEL IIMCV). *Los Villancicos a los Santos en el Cusco Virreinal. Repositorio del Seminario de San Antonio Abad de Cusco (Siglos XVII y XVIII)*



2.2.- Serie Temas

Nº 7.- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga, Héctor GOYENA e Iván Marcos PELICARIC. *El repertorio payadoril en el Partido de Dolores.*



Índice:

Prólogo

Dra. Diana Fernández Calvo

Capítulo 1

Imprecisiones Fecundas sobre “Décima” y “Payador”

Dra. Olga Fernández Latour de Botas

Capítulo 2

El canto payadoril en el Partido de Dolores

Lic. Héctor Goyena

Capítulo 3

Los versos del payador

Mag. Iván Marcos Pelicaric

Contenido del dvd adjunto

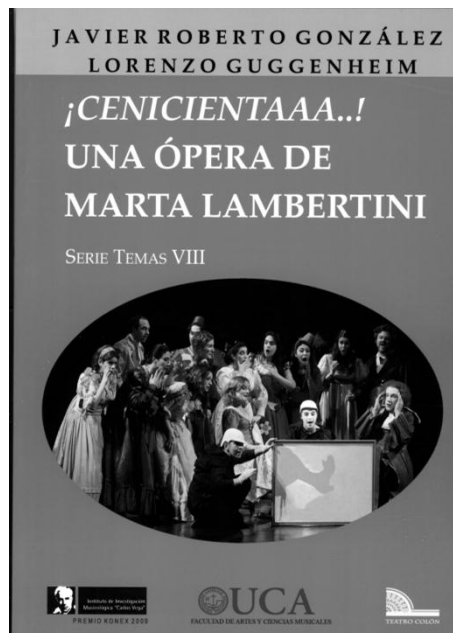
Archivos de video:

- 1) Vals. Emanuel Gabotto
- 2) Payada: Gabotto- Genaro
- 3) Payada: Parodi-Otero

Archivos de audio:

- 1) Payada: hermanos Velázquez
- 2) Payada: Tokar-Gallastegui
- 3) Payada: Socodato-Gabotto
- 4) Payada: Repetto-Freitas Mendonça -Oliveira
- 5) Payada: Parodi- Membriani
- 6) Milonga: Felipe “Chino” Velázquez
- 7) Payada: Montesino-Gallastegui
- 8) Huella: Pablo Gallastegui
- 9) Milonga: Roberto Parodi
- 10) Poesía “Nuestros valores”: Susana Repetto
- 11) Payada: Repetto-Gómez

Nº 8.- GONZÁLEZ, Javier Roberto y Lorenzo GUGGENHEIM.
“Cenicientaaa..!!” Una ópera de Marta Lambertini.



Índice:

Prólogo

Marta Lambertini

Capítulo 1

Non più mesta accanto al fuoco: floración operística del mito de Cenicienta

Dr. Javier Roberto González

Capítulo 2

Algunos aspectos musicales de *¡Cenicientaaa..!!*

Lic. Lorenzo Guggenheim

Anexo

Síntesis argumental y diccionario ceniciento (por Marta Lambertini)

Contenido del dvd adjunto

Filmación de la Ópera *Cenicientaaa..!!!* de Marta Lambertini

Música y libreto: Marta Lambertini (2006)

Estreno Mundial: Buenos Aires, Argentina, julio 2008

Dirección musical: Carlos Calleja

Dirección escénica: Jorge de Lassaletta

Escenografía y Vestuario: Noelia González, Fernando Martínez Ferrari

Iluminación: Eli Sirlin

Asistente de Dirección: Yael Ken

Preparación musical: Marcela Esoín

Pianista acompañante de escena: Ezequiel Sarubbi

Caracterización: Alumnos del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón

Reparto

Graciela Odone Cenicienta

Pablo Pollitzer Príncipe Tirifilo

Cecilia Aguirre Paz Hada Adalgisa

Cintia Velásquez Matroshka

Laura San Giorgio Malaria

Cecilia Jakubowicz Difteria

Matías Tomasetto Heraldo

Coro

Director: Martín Palmeri

Wilma Pastoors, Laura Argañarás, Pablo Nicolás Martínez Daverio, Luciana

Mercedes Torres,

Luis Alberto Barrios, Melina Salem, Carina Viana, Martín Cutó, Susana Gómez

Titiriteras: Alejandra Rodríguez, Laura Pagés

Músicos: Ensemble Música Poética

Gabriel Pérsico (Flauta y Piccolo barrocos), Joëlle Perdaens (Violin barroco),
María de Jesús
Olóndriz (Violoncello barroco), María de Lourdes Cúto (Clavicémbalo)
Percusión: Gustavo Alfieri, Wilfredo Magdalena, Ezequiel Vargas, Luis Eusebi
Centro de Experimentación del Teatro Colón
Melos Ediciones Musicales S.A.
Grabación de Audio y Masterización: *Sys estudio*
Constanza Sánchez, Agustín Shedden
Cámaras: José Fuentes, Rubén Gallici, Juan Carlos Lo Riggio
Producción general del Video: Claudia Echenique

2.3.- Revista del IIMCV N° 28



SUMARIO

Prólogo

--- Noticias de la Revista 28

Artículos con referato

--- *Intelligentsia* y modernidad en la música rusa del siglo XIX. el *kruzhok* de Mily Balakirev, Modest Musorgsky y la relación de Rusia con Europa
Martín Baña

--- Estudio y análisis del lenguaje musical cinematográfico de Juan Durán Alemany (1894-1970)

Ana María Botella Nicolás / José Vicente Gimeno Romero

--- El movimiento payadoresco argentino en perspectivas afro y femenina: Matilde Ezeiza, una ilustre desconocida

Norberto Pablo Cirio

--- Ritmos y símbolos en torno a la cuna: elementos del *nonsense* y de las coplas tradicionales españolas en tres poemas de Julio Alfredo Egea

Marina Di Marco

--- Manuel Belgrano en el cancionero

Olga Fernández Latour de Botas

--- El intérprete de los villancicos y el lector modelo de los textos poéticos de Cusco. Siglos XVII/XVIII

Roxana Gardes de Fernández

--- *Humpty Dumpty* de Marta Lambertini: una especulación sobre su génesis y significado

Lorenzo Guggenheim

--- La *Saga de Ossian* en los compositores del Romanticismo y post-Romanticismo

Patricio Mátteri

--- Aproximación al pensamiento estético de Pablo Di Liscia

Arletti María Molerio Rosa

--- La mazurca y la "ranchera" en Buenos Aires, ciudad y campaña

Juan María Veniard

--- La recepción de la obra dodecafónica de A. Schoenberg y la relación entre su *Suite para piano* Op.25y el *Cuarteto para cuerdas* K.464 de W.A. Mozart.

Luisa Vilar Payá

Sección Conferencias

--- Playing with time. Investigación, *performance*, tiempo

Marita Fornaro Bordolli

Sección escritos del pasado:

--- Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas

Carlos Vega

Sección Fondo Documental "Carlos Vega"

--- Los cuadernos y las fichas de viaje de Carlos Vega (1931-1951). Digitalización de la información del Fondo Documental 'Carlos Vega' del IIMCV (UCA) y del Archivo Científico del INM para la creación de una red hipervincular.

Nancy Sánchez

Sección Reseñas

--- Fernando Ortega – Claire Coleman, *Mozart, el triunfo divino de la música*, Colección Eusébeia, Buenos Aires, Ágape, 2013

Verena Astrid Diederle

--- *Poema fluvial*. CD de la Orquesta Sinfónica de Entre Ríos (Argentina). Director: Luis Gorelik. Soprano: Paula Almerares. Ministerio de Cultura y Comunicación de la Provincia de Entre Ríos, 2013.

Antonio Formaro

Sección noticias del Instituto

--- Noticias del IIMCV

Sección Convocatorias

--- Convocatoria de artículos para la Revista 29

--- Convocatoria a compositores

Contenido de los DVDs que se adjuntan:

DVD 1

Villancicos a la Virgen de los Siglos XVII y XVIII

Seminario de San Antonio Abad de Cusco - Perú

Transcripción de los manuscritos: Dra. Diana Fernández Calvo
(Facultad de Artes y Ciencias Musicales – UCA)

María Vestida de Luz

Espectáculo religioso con música y textos del *Canzoniere* de Francesco Petrarca (1304-1374) "Vergine Bella che di sol vestita" y poesías de Lope de Vega (1562-1635) sobre la vida de la Sagrada Virgen María

Ensamble del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" FACM-UCA

Dirección musical, alto y espineta: Sergio Pelacani

Soprano: Susana Sanchez Laganá; Alto: Pablo Travaglino; Tenor: Rodrigo Ciarmiello; Vihuela: Gabriel Evaraldo; Viola da Gamba: Juan Bellagamba

- 1- Pues la aurora
- 2- Oyd (sic) de los elementos
- 3- Gigante discurso humano
- 4- Respiren las flores
- 5- Hombres, luses (sic), astros, cielos
- 6- Pues María es la estrella divina

DVD 2

I) **Concierto ofrecido en el marco de la Décima Semana de la Música y la Musicología** (Subsidio FONCyT: RC-2013-0119) el 5-9- 2013

Dúo: Alicia Belleville (piano) y Pablo Saraví (violín).

- 1- A. Vivaldi *Sonata en La mayor*
- 2- A. Dvorak *Dos piezas románticas Op.75*
- 3- F. Mendelssohn *Sonata en Fa mayor*

II) *Alma de las orquestas*. Obra electroacústica de Oscar Pablo Di Liscia.

2.4.- Actas de la Undécima Semana de la Música y la Musicología



Contenido:

--- El *Werther* de Pilar Miró. La música de Massenet: hipotexto conductor e indicador afectivo dentro del discurso filmico.

Diana Fernández Calvo

--- Una “Suite criolla” del siglo XXI: “Las IV Estaciones en la Provincia de Buenos Aires”

Olga Fernández Latour de Botas

--- Sobre la comunicación entre las artes. En torno a “Bosco: jardín al compás del deseo” de Pablo Cetta.

Guadalupe Lucero

--- *Quen serve Santa Maria-Sempr’ a Virgen gloriosa*: aspectos musicales de un ejemplo de *contrafactum* interno en el repertorio de las Cantigas de Santa María.

Germán Pablo Rossi

--- El rol de la música en el Teatro Histórico Uruguayo entre 1808 y 1897

Carmen Rueda Borges

--- “El ‘Carnavalito Quebradeño’ representado en ‘La Guerra Gaucha’: música, letra y sonoridad”

Nancy Marcela Sánchez

Programa

3-Reuniones científicas organizadas por el IIMCV- 2014

3.1.- Undécima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas interdisciplinarias de Investigación: *Palabra y Música*. 29, 30 y 31 de octubre de 2014.

Programa

Miércoles 29

Auditorio Monseñor Derisi

11.30 – Panel de apertura:

Dra. Diana Fernández Calvo (UCA- ANBA - Decana Facultad de Artes y Ciencias Musicales), Dr. Javier González (UCA- CONICET - Decano

Facultad de Filosofía y Letras), Dr. Pablo Cetta (UCA - Director del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”), Dra. Sofía Carrizo Rueda (UCA – CONICET – Directora del Doctorado en Letras).

12- Conferencia inaugural (Letras)

Dr. Javier González: "Ópera-mimesis y ópera-diégesis: algunas consideraciones a la zaga del bicentenario Verdi-Wagner"



Dr. Javier González.

13 - Conferencia (Música)

Dr. Juan Ortiz de Zárate: "Arte y belleza, una relación conflictiva"

Pausa

14. 30 a 15.30 - Panel 1

“Transposiciones filmicas en el Werther de Pilar Miró: literatura y música”.

Dra. Adriana Cid (Letras) y Dra. Diana Fernández Calvo (Música)

15.45 a 17 – Mesa 1 de comunicaciones

Expositores:

Lic. Antonio Formaro “Mendelssohn y Sófocles”



Lic. Antonio Formaro

Lic. Eduardo Pugliese “Las *Bodas de Fígaro*. Interrelación texto-música”.

17.15 – Panel 2

“¡*Cenicientaaa...!* de Marta Lambertini”

Comentarios y presentación del libro con el DVD de la ópera

Proyección de fragmentos de dicha ópera

Lic. Marta Lambertini – Dr. Javier Gonzalez

Coordinadora: Lic. Nilda Vineis

Jueves 30

Sala Ginastera

14 a 15 - Panel 3

“La problemática de la creación escénica en la música de vanguardia”

Oscar Edelstein, Gabriel Valverde y Matías Giuliani

Coordinador. Dr. Juan Ortiz de Zárate



Gabriel Valverde, Oscar Edelstein, Matías Giuliani y Ortiz de Zárate

15.15 a 16.15- Mesa 2 de comunicaciones

Expositores:

Dra Olga Fernández Latour de Botas “Las IV Estaciones en la Provincia de Buenos Aires” (Suite criolla)

Doctoranda Nancy Sánchez “El ‘Carnavalito Quebradeño’ representado en ‘La Guerra Gaucha’: música, letra y sonoridad”.

16.30 a 17.30 - Mesa 3 de comunicaciones

Expositores:

Lic. Carmen Rueda Borges “*El rol de la música en el Teatro Histórico Uruguayo entre 1808 y 1897*”

Lic. Germán Pablo Rossi “Quen serve Santa Maria-Sempr’ a Virgen gloriosa: aspectos musicales de un ejemplo de contrafactum interno en el repertorio de las Cantigas de Santa María”

17.30 - Panel 4

“El repertorio payadoril en el partido de Dolores”

Comentarios y presentación del libro.

Ing. Alicia Gil– Dr. Iván Marcos Pelicaric – Dra. Olga Fernández Latour de Botas

Coordinador: Lic. Héctor Goyena

Proyección de una payada.



**Héctor Goyena, Olga Fernández Latour de Botas,
Iván Marcos Pelicaric y Alicia Gil**

**Viernes 31
Sala Ginastera**

14 a 14.45- Panel 5

“El Gran Teatro de Oklahoma. Sobre el concepto inicial y la reposición”

Marcos Franciosi, Walter Jakob, Mauro Zanolli

Coordinador: Lic. Marcos Franciosi

15 a 15.30 - Mesa 4 de comunicaciones

Expositor:

Lic. Martin Liut “Lunfardo parisino: sobre la ópera *Cachafaz* de Strasnoy-Copi”.

15.30 a 16 - Panel 6

“Sobre la comunicación entre las artes. En torno a *Bosco: jardín al compás del deseo* de Pablo Cetta”

Ma. Guadalupe Lucero

Coordinador: Dr. Pablo Cetta

16.15 a 17 – Panel 7

"Música y Cine: El Color"

Carmelo Saitta – Federico Wiman – Hernán Kerllenevich

Coordinador: Lic. Oliverio Duhalde



Hernán Kerllenevich, Carmelo Saitta, Federico Wiman y Oliverio Duhalde

17.15 - Conferencia de cierre (Letras)

Dra. Sofia Carrizo Rueda: "Buscar un destino en la ciudad. Personajes femeninos de zarzuelas y Madrid (1886-1932)."



Sofía Carrizo Rueda

18. 15 - Proyección de la ópera *El Gran Teatro de Oklahoma* de Marcos Franciosi

* * *

*SECCIÓN
CONVOCATORIA*

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA N° 30 DEL IIMCV (UCA)

El Instituto de Investigación Musicológica ‘Carlos Vega’ de la Universidad Católica Argentina convoca a presentar trabajos de investigación para ser publicados en el próximo número 30 de su Revista.

Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales; podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología y se recibirán hasta el 14 de diciembre de 2015, serán sometidos a la valoración previa del Comité de Redacción y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica.

La evaluación de los artículos estará a cargo de dos evaluadores (uno de los cuales deberá ser externo). En caso de empate, se deberá recurrir a otro evaluador externo.

El resultado del referato será comunicado a los autores dentro de los cuatro meses siguientes al cierre de recepción de los artículos. El Instituto comunicará el resultado de la evaluación vía e-mail. Los autores acusarán recibo de la evaluación informada.

Los artículos que no sean aceptados quedarán en el Instituto a disposición de los autores durante el mes posterior al dictamen. Luego de esa fecha, los que no hayan sido reclamados serán destruidos para mantener la confidencialidad.

Con posterioridad a su aprobación, los artículos pasarán a la Editorial para recibir sugerencias de los correctores de estilo. En caso de aconsejarse modificaciones de importancia, las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.

Se recibirá un solo artículo por cada interesado.

Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión hasta de 50 (cincuenta) páginas (incluyendo bibliografía, notas al pie, mapas, ejemplos musicales, fotos, tablas, etc). Se deberá incluir la traducción al inglés del título, un resumen del trabajo de no más de 10 (diez) líneas, en castellano y en inglés, y cinco palabras clave, también en castellano y en inglés. Se adjuntará además un *curriculum vitae* abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.

Los autores de los artículos que sean publicados en el número de la Revista 30 -en formato papel- autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también en otras bases de datos que considere de relevancia académica.

Normas de presentación:

1- Los trabajos se entregarán en formato papel (Word), en hoja tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, a 1,5 de interlineado. También se entregará una copia en soporte digital (CD). Se empleará sangría de 1 centímetro en el comienzo de cada párrafo.

2- Las 50 carillas máximas de los trabajos incluyen el texto, bibliografía, notas al pie, ejemplos musicales y figuras (fotos, diagramas, tablas, etc).

3- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.

4- Las palabras extranjeras y títulos de libros u obras musicales deben destacarse en cursiva.

5- Para las referencias *op. cit* se deberá utilizar cursiva y minúscula.

6- Las referencias bibliográficas irán en el texto, con el apellido del autor y el año de la edición y página/s, o apellido del autor, año de la edición y página/s todo entre paréntesis, a continuación de una cita textual.

7- Las citas bibliográficas, si no exceden de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre dobles comillas. Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.

8- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como sobreíndice, sin paréntesis.

9.- La bibliografía se ubicará al final del artículo y contendrá todas las referencias citadas en el texto y en las notas, siguiendo los siguientes criterios de cita de libro, artículo de revista y de artículo publicado en Internet que se proporcionan a modo de ejemplo:

RATNER, Leonard G.

1980 *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

SANCHIS, Rogelio

1976 "Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy". *I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 521-532.

KAUFMAN, Scott Barry

2010 "What's The Size Of The Mozart Effect? The Jury Is In. How strong is the Mozart Effect?". *Beautiful Minds*, 25 de abril. Fecha de último acceso: 19-07-11. Versión electrónica disponible en:
<http://www.psychologytoday.com/blog/beautiful-minds/201004/whats-the-size-the-mozart-effect-the-jury-is-in>

10- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, etc), deberán ser insertadas dentro del cuerpo del artículo y adjuntadas además en formato de imagen, en otra carpeta del CD. Estarán escaneadas en formato TIFF con una resolución de 600 dpi y debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes enumerados en el texto original.

11- En caso de incluirse ejemplos musicales, éstos deberán ser insertados dentro del cuerpo del artículo, escritos en programa Finale (versión 2004 en adelante). Además del texto en Word se adjuntarán en otra carpeta los ejemplo musicales (si los hubiere) en formato .mus (extensión de Finale) y .tiff (extensión de imagen desde Finale). Los archivos adjuntos deberán llevar la numeración correspondiente a la insertada dentro del texto del artículo y ser nombrados de acuerdo con los epígrafes del texto original.

12- No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas de presentación de esta convocatoria.

13- Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.

14 - La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

El envío puede ser realizado vía mail a:

nildavineis@yahoo.com.ar

O en un CD vía correo postal o personalmente a:

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”,
Edificio San Alberto Magno (subsuelo),
Alicia Moreau de Justo 1500,
Facultad de Artes y Ciencias Musicales

* * *