



REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 5223778

ISSN 1852 – 429X

Propietario: Universidad Nacional de las Artes – UNA

Editor: Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Directora: Mgtr. Diana Zuik

Integra LATINDEX

Dirección de Investigación

Mail: musicales.investigacion@una.edu.ar

Av. Córdoba 2445 – CABA (C1120AAG) – Argentina

Editorial

4'33'' es la publicación digital del Instituto de Investigación en Artes Musicales "Carmen García Muñoz" creada como espacio de divulgación de artículos de reflexión, estudios analíticos e informes de investigación cuyas temáticas se desarrollan en el campo de las artes musicales.

El objetivo de esta propuesta editorial es la construcción de una red de intercambio y actualización de enfoques y planteos técnicos, pedagógicos, estéticos y semióticos acerca del hecho musical en sus múltiples contextos.

Sumaremos al cuerpo de escritos académicos, reseñas de grabaciones en soporte CD y DVD y novedades bibliográficas. Esperamos que la lectura de 4'33'' resulte de interés para la comunidad docente-investigadora y artístico-musical.

Lic. Julio García Cánepa



AÑO VII - N° 1 Mayo 2015

ÍNDICE

Editorial.....	pág. 1
Índice.....	pág. 2
Artículo nº 1: <i>Algunos aportes musicológicos sobre Carlos López Buchardo. Transferencia entre investigación y docencia.</i> <i>Silvina Luz Mansilla.....</i>	pág. 3
Artículo nº 2: El Conservatorio Nacional de 1888: LA PRIMERA FUNDACIÓN Manuel Massone - Oscar Olmello.....	pág. 14
Artículo nº 3: Problemáticas actuales del Derecho de autor Fernando Pibernat.....	pág. 29
Artículo nº 1 – ESPACIO JOVEN: <i>"Cantando con Tics y el arte de la implementación". Educación vocal y nuevas tecnologías</i> Alalía Bejar.....	pág. 48
Tesina Nº 1: Amores en tiempos del Barroco musical en Italia. <i>Una mirada sobre el hombre y sus pasiones encontradas.</i> Evangelina Jurado.....	pág. 83
Recomendados.....	pág. 163

Artículo nº 1:

ALGUNOS APORTES MUSICOLÓGICOS SOBRE CARLOS LÓPEZ BUCHARDO. TRANSFERENCIA ENTRE INVESTIGACIÓN Y DOCENCIA

Silvina Luz Mansilla

Palabras clave: López Buchardo – nacionalismo – historiografía – Conservatorio Nacional – bibliografía.

Resumen

Se ofrece un breve panorama de investigaciones recientes referidas a Carlos López Buchardo (1881-1948), con el objeto de realizar una transferencia del conocimiento desde la musicología al ámbito de la docencia universitaria, a manera de ‘ficha de cátedra’. Conocer sobre los estudios referidos a López Buchardo desde fines de la década de 1990, el contexto institucional en el que se movió y las nuevas perspectivas vigentes en la musicología actual, puede ser de importancia para la comunidad académica ligada al DAMUS y para el público en general, habida cuenta la conmemoración de los noventa años de esta casa de estudios que tuvo lugar hacia mediados de 2014.

El artículo ofrece información somera sobre el fundador y primer rector del instituto y luego, un estado de la cuestión dirigido especialmente a quienes se interesen por diligenciar alguna clase de actualización bibliográfica. Se concluye con un colofón que, por ser éste un texto ensayístico, no deja de tener algo de la convicción propia de un alegato.

Keywords: López Buchardo – nationalism – historiography – National Conservatory – bibliography.

Abstract

We offer a brief overview of the recent research regarding to Carlos López Buchardo (1881-1948), in order to transfer knowledge from musicology to the specialized teaching. The studies referred to López Buchardo since the late 1990s, the institutional context in which he was inserted and the new current musicological perspectives may be of importance to the academic community linked to the DAMUS and the public in general, because of the commemoration of the ninety years of this institution, held by mid-2014.

The article provides brief information on the founder and first head teacher of the institute and a review of the main literature about him and his context, particularly dedicated to those people who want to acquire some bibliographical actualization. We conclude with a colophon that, as this is an essay, has some of the conviction of an allegation.

1.- Introducciónⁱ

El presente trabajo trae a primer plano la figura de Carlos López Buchardo, compositor argentino que viviera entre 1881 y 1948. El objetivo es ofrecer un estado de la cuestión en lo que hace al conocimiento que actualmente se tiene de su labor, que como es sabido, incluyó tanto la creación, la interpretación y la enseñanza musicales como la gestión cultural. Me anima el interés en divulgar aportes recientes, de otros investigadores y propios, y a la vez, reflexionar sobre distintos enfoques teórico-metodológicos de la historia musical argentina permitiendo su circulación en el ámbito de la educación especializada. Dos cuestiones colaboran con mi propuesta: una, que ha transcurrido suficiente tiempo ya como para poder analizar desapasionadamente algunas cuestiones; la otra, el ingreso y consolidación de la musicología post-estructuralista en el campo de la investigación local.ⁱⁱ

Este breve panorama de investigaciones recientes intenta constituirse en una transferencia de conocimiento desde la musicología al ámbito de la docencia universitaria, casi a manera de 'ficha de cátedra'. Conocer sobre los estudios referidos a López Buchardo desde fines de la década de 1990, el contexto institucional en el que se movió y las nuevas perspectivas vigentes en la musicología actual, puede ser de importancia para la comunidad académica ligada al DAMUS y para el público en general, habida cuenta la conmemoración de los noventa años de esta casa de estudios que tuvo lugar hacia mediados de 2014.

El artículo ofrece información somera sobre el fundador y primer rector del instituto y luego, un estado de la cuestión dirigido especialmente a quienes se interesen por diligenciar alguna clase de actualización bibliográfica. Se concluye con un colofón que, por ser éste un texto ensayístico, no deja de tener algo de la convicción propia de un alegato.ⁱⁱⁱ

2.- Sobre López Buchardo

Carlos López Buchardo, luego de iniciar sus estudios en Buenos Aires, con Héctor Bellucci, Alfonso Thibaud y Luis Forino, residió en París entre 1909 y 1913, donde recibió la guía de Albert Roussel en

contrapunto y composición. A su regreso, se insertó en la actividad musical local. Su presentación como compositor profesional sucedió en 1914 cuando se estrenó en el Teatro Colón su primera ópera, *Il sogno d'alma*, con libreto en italiano, tal como era costumbre en la época.

Desde 1916, López Buchardo asumió la presidencia de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, una institución que impulsó de la vida musical de la ciudad por aquellos años y a la que seguiría conduciendo, al igual que el Conservatorio, hasta su fallecimiento en 1948. Vinieron luego las *Escenas argentinas*, suite sinfónica de 1919-1920, estrenada también en el Teatro Colón y premiada por la Municipalidad de Buenos Aires.

En 1924, como sabemos, fue convocado como director del Conservatorio Nacional, creado por decreto durante la Presidencia de Marcelo Torcuato de Alvear.^{iv} Asimismo, fue el impulsor y primer profesor de Armonía, en las carreras de músicas de la Universidad Nacional de La Plata que comenzaron a funcionar ese mismo año. Otros cargos que ejerció en combinación con su extensa participación al frente de la Wagneriana y del Conservatorio, lo llevaron al Teatro Colón, donde participó en una comisión administrativa; la Sociedad Nacional de Música, cuya presidencia ejerció por tres años, desde 1934; y la por entonces flamante Academia Nacional de Bellas Artes, que desde 1936 integró como miembro de la sección música. Desplegó desde mediados de la década de 1930 una dinámica actividad pianística en conciertos vocales de cámara, junto a su esposa Brígida Frías, con quien recorrió gran parte del país.

3.- Estado de la cuestión

La información ofrecida en la sección anterior procede mayormente de la entrada léxica “López Buchardo”, escrita por Carmen García Muñoz (2000: 1004-1006) para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Es notable la brevedad de ese aporte en el contexto de otros compositores argentinos. Si consideramos el poder de legitimación que tuvo y tiene esta obra enciclopédica en diez volúmenes, podría decirse que López Buchardo ha quedado demasiado abreviado. Como bien desmontó Omar Corrado los resortes que articulan distintos espacios y modalidades que conforman un canon musical, un diccionario es una “verdadera maquinaria productora de canon” (Corrado, 2004/2005: 24). En este caso, apenas algo más de dos páginas dan cuenta de la biografía, obra y catálogo del retratado. La brevedad del texto no se condice con el hecho de haber incluido dos fotografías de las más difundidas, en primer plano, que lo muestran joven y en edad adulta, lo cual podría hacer pensar que se le quiso asignar alguna importancia, a

pesar de lo escueto del texto. Es que aunque publicado en el año 2000, el escrito de García Muñoz contiene información somera, propia del estado del conocimiento al momento de la redacción, hacia comienzos de la década de 1990.

Las fuentes secundarias en las que se basa retrotraen a la bibliografía sobre López Buchardo y sobre música argentina que es ya histórica y en varios aspectos se encuentra envejecida: los dos libros biográficos de mediados del siglo XX (Andrés, 1958; Jurafsky, 1966), y enciclopedias y libros generales de historia de la música argentina publicados con anterioridad a la década de 1990 (entre otros, García Acevedo, 1963; Arizaga, 1971; García Morillo, 1984; Suárez Urtubey, 1988).^v

No obstante, no se realiza aquí una historia de la historiografía buchardiana. Solo se ofrece con fines de divulgación, un panorama de los avances que la musicología hizo en relación al compositor y a temas conexos, desde fines de los años 90. Son trabajos fundamentales los de Deborah Schwartz Kates (1997), Allison Weiss (2005) y Melanie Plesch (2008), por su interés en cumplir a la vez con un propósito documental y con una perspectiva interpretativa, superadora del plano meramente descriptivo. También, se explican algunos aportes propios (Mansilla 2004, 2006 y 2012). Dejo de lado otra información que aparece disponible en internet con fines divulgativos y que procede de comentarios de discos, resúmenes, entrevistas o trabajos de posgrado, ya que carece del aparato académico que aportan la discusión con pares, el referato anónimo, la evaluación por parte de jurados o las presentaciones en congresos específicos.^{vi}

4.- Dos tesis norteamericanas

Los aportes de Schwartz-Kates y Weiss están en inglés y son respectivamente, una tesis de Philosophy Doctor (Universidad de Texas en Austin, EEUU), y una tesis de Master of Arts (Universidad de Portland, EEUU). La primera, titulada *The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (1890-1955)*, fue supervisada por Gerard Béhague, el musicólogo franco-norteamericano. Se trata de una tesis panorámica, cuyo aporte original consistió en la consideración del repertorio del llamado 'nacionalismo musical argentino', desde una perspectiva crítica, en el marco cultural de la Generación del Ochenta y en sintonía con la literatura gauchesca. La autora enfocó el contexto de revitalización de la figura del gaucho que dio origen al nacionalismo cultural. Este movimiento, ligado sin duda al proceso de inmigración masiva ocurrido entre fines del siglo XIX y comienzos del XX en Argentina, se construyó sobre aquellos tres pilares de la literatura que fueron

Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez y Ricardo Rojas, y tuvo un correlato en la creación musical académica, palpable en la producción de una buena parte de los compositores locales. Aunque con algunos tramos evidentemente pensados para un lector no conocedor del folclore de nuestro país, la tesis recorre y analiza obras de Alberto Williams, Julián Aguirre, Floro Ugarte, Felipe Boero, Constantino Gaito, Gilardo Gilardi, Luis Gianneo, Juan José Castro y Alberto Ginastera. Algo más de cincuenta páginas del capítulo cuatro (Schwartz-Kates, 1997) están dedicadas a la producción de López Buchardo. Encuadrados dentro de lo que llama “La consolidación del nacionalismo musical argentino durante la época de los Centenarios”, Schwartz-Kates provee análisis minuciosos de *Escenas argentinas*, *Canción del carretero* y *Bailecito*. Lo hace con un conocimiento exhaustivo de la bibliografía anterior, un pensamiento producido en base al discernimiento detallado de las obras mismas, el análisis de repertorio francés coetáneo y la información provista por algunas fuentes orales.^{vii}

La tesis de Weiss (2005) es de menor alcance sin duda –un Master– y se titula *A Guide to the Songs of Carlos López Buchardo*.^{viii} Sin embargo, con gran meticulosidad, la autora ofrece un catálogo de las canciones del compositor (algo en absoluto fácil de lograr por la dispersión de las partituras en archivos privados y públicos) y capítulos breves donde las analiza y agrupa de diferentes maneras: las de idioma francés e italiano, las de rasgos folclóricos, las de historias de amor y traición, las dedicadas a voces infantiles, las de temática patriótica o cívica, las extraviadas. Unas conclusiones sobre el estilo musical de López Buchardo van seguidas de apéndices importantes en una investigación que ha ido hasta la raíz: la correspondencia intercambiada por la autora con Zulema Castello de Lasala, unos índices con la localización de las partituras, discografía de canciones de nuestro compositor y un índice alfabético de títulos. No debe olvidarse que Weiss es además cantante de cámara y que, fruto de su primera estancia en Buenos Aires con una beca Fullbright, se perfeccionó tanto en aspectos histórico-musicales como en estudios de técnica vocal. En tal sentido, su traducción al inglés de los textos poéticos, poniéndolos al alcance de artistas que no comprenden el español, es meritorio.^{ix}

5.- Dos artículos con perspectiva histórico-social

Dos trabajos propios, de 2004 y 2006, son generales e imbrican, por su cronología, a un joven López Buchardo. El primero se titula “La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921” y el segundo, “El nacionalismo musical en Buenos

Aires durante los días de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones”.^x

Con una secuenciación cronológica entre ellos, cubren las décadas de 1910 y 1920. Se exploran visiones de conjunto desde una perspectiva socio-cultural de la historia de la música argentina, haciendo hincapié en las mediaciones institucionales, un tema para nada menor en la constitución del ‘nacionalismo musical argentino’. Ambos escritos mencionan la ciudad de Buenos Aires desde su título, con la intención de no homologar automáticamente lo aquí sucedido, al resto del país (como lo hiciera la bibliografía tradicional anterior).^{xi}

Para la comprensión de los inicios de la Wagneriana, presidida –ya se dijo– por López Buchardo desde 1916 hasta su muerte, se empleó un marco teórico (algo esquemático desde la apreciación actual) que aplica las nociones acuñadas para la sociología de la cultura por el pensador francés Pierre Bourdieu. Se ve a la Wagneriana como un ‘epicentro’ desde el cual se proyectan compositores, artistas, músicos, repertorios, lo que la constituye en una poderosa instancia de legitimación y consagración con la cual muchos querían congeniar. Con la noción de *campo cultural* se puede comprender no ya a las personas en forma individual, como islas, a la manera de las panegíricas ‘vidas y obras’ con las que estudiáramos en nuestra niñez. Ahora, se advierte el conjunto, el colectivo, que fue adquiriendo prestigio (o *distinción*, por decirlo en términos bourdianos) en base a distintos posicionamientos dentro del campo. Surge entonces toda una entramada red institucional del ‘nacionalismo musical argentino’ que, originada en la Wagneriana desde 1912, se proyecta en los años posteriores hacia la Sociedad Nacional de Música fundada en 1915 y hacia el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, lugar de la propagación de las pautas técnicas adquiridas en Europa, en especial Francia, desde 1924.^{xii}

El segundo trabajo, de 2006, referido al nacionalismo musical en los ‘tiempos’ de Alvear, fue concebido con una clara finalidad didáctica. Sin basarse en fuentes primarias totalmente, aporta información somera sobre las instituciones ya mencionadas y sobre la APO (Asociación del Profesorado Orquestal), en un intento de ofrecer un análisis que englobe, al mismo tiempo, a representantes y obras. El aporte de López Buchardo a la canción de cámara argentina, sin duda lo más trascendente de su catálogo, es puesto a consideración junto a otros aportes coetáneos. Se percibe en la incesante actividad cultural de entonces, promovida desde el ámbito estatal y desde el privado, una intención de pensar el país en el mediano y largo plazo. Por eso, el capítulo termina con

un voto de esperanza por la recuperación de aquella actitud grupal: la del trabajo para el futuro y no para la recompensa inmediata.

6.- Un aporte ineludible de Plesch

El estudio de Melanie Plesch considerado aquí data de 2008.^{xiii} “La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino” es un extenso capítulo aparecido en un libro de varios autores, publicado por el Mozarteum Argentino y la Universidad Nacional de Jujuy. Este texto pasó en los últimos años a formar parte de bibliografías específicas básicas y aparece citado con cierta frecuencia en monografías de grado y posgrado por estar considerado uno de los aportes más consistentes para la comprensión de lo que la autora llama la “red tópica” del nacionalismo musical argentino.^{xiv} Verdadera ‘cantera’ teórica que permite conocer una fundada bibliografía sobre retórica musical e historia argentina, el artículo subraya la dimensión ideológica de aquel movimiento, en el que se articularon una poética y una política. Esta característica la lleva a considerar adecuado el empleo de un análisis que acude a herramientas discursivas de la retórica. Los conceptos de nacionalismo y nacionalismo musical están revisados desde la vinculación que existe entre la retórica musical y la historia cultural y de las ideas y a la vez, atiende a visiones relativamente recientes desde la ciencia política y desde la musicología post-estructuralista. Sin embargo, la mayor cualidad que tiene este texto es que pudo compendiar en casi sesenta páginas, las ideas que Plesch viene refinando desde hace dos décadas. Investigadora que en 1992 realizó en el ámbito local sus primeros aportes a una musicología crítica, su aporte es no solo la fructificación de ideas que colocan al devenir histórico de la música en paralelo con los distintos contextos socio-políticos y los campos artísticos que fueron ocurriendo en Argentina, sino también la verificación de esas ideas en los mismos repertorios musicales. En el caso presente, las músicas que observa con lupa corresponden a Williams, Aguirre y López Buchardo. No basta para ella afirmar, siguiendo a Eric Hobsbawm, que la identidad argentina en la música ha sido una construcción *imaginada*: el asunto es preguntarse sobre quiénes la imaginaron y qué tipo de ‘nosotros’, de colectivo, se suponía estaba representado a través de la música.

7.- Un divertimento sobre *Campera*

Mi artículo de 2012, referido a *Campera*, la obra orquestal más emblemática –casi un *hit* de la música orquestal argentina– de Carlos López Buchardo, explora los inicios de su proceso de canonización, basándose en la indagación de la recepción crítica del estreno. La prensa periódica con un tono encomiástico, de gran entusiasmo, es analizada para encontrar las recurrencias de las estrategias discursivas. Seguir los argumentos repetidos antes y luego de la interpretación de la obra, descubrir cuándo se trata de la misma pluma, y verificar qué publicaciones opinaban con mayor o menor énfasis, permite dilucidar la red institucional que servía de sostén al ‘nacionalismo musical argentino’. La construcción de *Campera* como la ‘primera’ obra orquestal de la escuela nacionalista en música se evidencia, patente, a través de un discurso periodístico que Eliseo Verón, el semiólogo y sociólogo argentino, denominaría ‘publicitario’.

8.- Epílogo con ‘alegato’

El objetivo, con el repaso por la literatura académica actual referida al fundador y primer director del actual Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, ha sido proponer, algo provocativamente, la necesidad de promover una actitud no ingenua ante los materiales bibliográficos. Considero imposible separar la preocupación por mejorar las estrategias pedagógicas dirigidas a la adquisición de herramientas metodológicas propias del nivel superior, de aquella otra relacionada con la elección de las perspectivas teóricas y los marcos conceptuales ofrecidos desde una cátedra.

Es por eso que cierro este ensayo con una invitación enfática a los lectores a aventurarse en el ejercicio del pensamiento crítico y en la revisión de conceptos naturalizados y enfoques etnocéntricos. La asignatura Historia de la Música Argentina, tal como está prevista en los estudios de grado, recibe una especial atención pedagógica que contempla el cursado presencial anual y el debate de ideas semanal.^{xv} Creo fervientemente en un proceso de enseñanza-aprendizaje que se retroalimenta en forma permanente y que se concibe para el mediano y el largo plazo; no solo para la inminente acreditación curricular. Asumirlo con responsabilidad sería el mejor homenaje que podemos tributar a Carlos López Buchardo en estas fechas conmemorativas que nos preparan para el no muy lejano centenario de la institución.

ⁱ Una parte de este artículo, en algunos aspectos diferente, fue presentada como ensayo en el SEAM 2014 (Primer Simposio Internacional “Enseñar y aprender música. Un tema de músicos”), bajo el título “Carlos López Buchardo y su implicancia en la historia musical argentina del siglo XX. Algunos aportes musicológicos recientes”. Dicha reunión científica estuvo organizada por el Centro de Estudios de Pedagogía Musical, del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “Carlos López Buchardo” de la Universidad Nacional de las Artes y se realizó los días 10 y 11 de julio de 2014.

ⁱⁱ En una esquematización grande y probablemente reduccionista, podría decirse, en acuerdo con Graciela Musri, que la perspectiva post- estructuralista se caracteriza por tener como premisa “la revisión crítica de conceptos naturalizados en la historiografía musical tradicional” (Musri, 2012: 119).

ⁱⁱⁱ Como en todo ensayo, el trabajo no se ciñe a una estructura rígida de redacción ni se preocupa por agotar la documentación del tema. Pretende, en un estilo llano, ofrecer algunas opiniones sobre la bibliografía sugerida, basadas en el uso pedagógico de la misma en el marco de la cátedra Historia de la música argentina a mi cargo, así como en el intercambio académico con colegas que se encuentran investigando temas o periodos históricos similares, con perspectivas también similares.

^{iv} El Conservatorio incluía estudios interdisciplinarios ligados al teatro, la danza, la ópera, la música, en los comienzos. Algunas ramas solo en décadas posteriores devinieron nuevos institutos educativos, dependientes todos de la órbita nacional de la educación pública (Escuela Nacional de Arte Dramático y Escuela Nacional de Danzas). Según García Cánepa (2000: 1-2), en el artículo II del Decreto de creación, se establecieron cuatro secciones: 1) Arte lírico y teatral; 2) Instrumental; 3) Composición; 4) Declamación y arte escénico.

^v Otras referencias sobre el compositor, pueden rastrearse a través de Donozo (2006).

^{vi} Hay datos someros sobre López Buchardo, entre otros, en los siguientes sitios electrónicos: labiografia.com, elmiradornocturno.blogspot.com, Edant.clarin.com, es.wikipedia.org y gabrielcastagna.com.ar. Un trabajo monográfico de posgrado, de la Universidad Nacional de Cuyo, disponible en internet con acceso libre, es Lerman (2005). Lo menciono aquí, puesto que por estar en disponible en la web lo considero publicado. El valor de este trabajo reside en dos entrevistas incluidas como apéndice (a Jorge Fontenla y Julio García Cánepa).

^{vii} Ejemplares de la tesis están disponibles en las bibliotecas públicas del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y la Universidad Católica Argentina.

^{viii} Weiss es una temprana defensora del acceso libre electrónico en el campo de la investigación musicológica, por lo cual este trabajo suyo y otros, están perfectamente al alcance en internet, desde hace varios años.

^{ix} Weiss menciona un trabajo de Montes de Oca (2000) que sería según su parecer el más documentado en cuanto a listas de programas de conciertos, manuscritos y referencias impresas sobre el compositor. No hemos podido acceder a ese trabajo inédito, realizado con trabajo final para la Licenciatura en Musicología en la Universidad Católica Argentina.

^x Estos trabajos están disponibles también en www.academia.edu

^{xi} Graciela Musri (2013) propone superar la falencia metodológica centralista y homogeneizante que caracterizó a la historiografía tradicional de la música “argentina”, mediante la aplicación de enfoques locales que tomen en préstamo herramientas derivadas de la micro-historia y de la llamada “nueva historia cultural”.

^{xii} Como expliqué en su momento, fue desde La Wagneriana que López Buchardo impulsó la creación del Conservatorio, mediante la gestación de un proyecto que presentó en 1919 ante los poderes públicos. Dicho proyecto era completo: incluía carreras, planes de estudios, contenidos, todo totalmente elaborado. La idea apuntaba a la creación de un instituto oficial de nivel superior, de perfeccionamiento, que suponía una formación musical básica previa.

^{xiii} Doy prioridad a este texto porque está en español y es el que reúne las ideas teóricas principales de Plesch. Cito en la bibliografía sin embargo, su destacado trabajo de 2013 “Demonizing and Redeeming the Gaucho: Social Conflict, Xenophobia and the Invention of Argentine National Music”, así como un artículo reciente, publicado en *Acta Musicologica*, la revista de la Sociedad Internacional de Musicología, en el cual tangencialmente se habla de la *Canción del carretero* (2014: 226).

^{xiv} Véanse las opiniones sobre este trabajo de Juliana Guerrero (2009) y Graciela Musri (2012) en sendas reseñas bibliográficas.

^{xv} La cátedra organiza periódicamente conferencias de divulgación a cargo de especialistas que acceden como profesores visitantes. Hasta el momento, ofrecieron charlas abiertas al público general, Bernardo Illari (University of North Texas), Melanie Plesch (The University of Melbourne) y Vera Wolkowicz (University of Cambridge). Desde el presente ciclo académico, se incorpora como ayudante de cátedra *ad honorem*, Romina Dezillio, investigadora-tesista integrante de proyectos acreditados y financiados por la UNA, tanto en la programación 2013-2014 como en la vigente, 2015-2016.

Referencias bibliográficas

Andrés, Alfredo. 1958. *Carlos López Buchardo: músico argentino*. Buenos Aires: Nueva América.

Arizaga, Rodolfo. 1971. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

- Corrado, Omar. 2004-2005. "Canon, hegemonía y experiencia estética", *Revista Argentina de Musicología* (5-6): 17-44.
- Donozo, Leandro. 2006. *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- García Acevedo, Mario. 1963. *La música argentina contemporánea*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- García Cánepa, Julio. 2000. "La enseñanza musical en Argentina: el Conservatorio Nacional de Música 'Carlos López Buchardo'", *Conservatorianos* (6).
- García Morillo, Roberto. 1984. *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- García Muñoz, Carmen. 2000. "López Buchardo, Carlos", en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, vol. VI, dir. Emilio Casares Rodicio, 1004-1006. Madrid: SGAE.
- Guerrero, Juliana. 2009. "Reseña bibliográfica de *Los caminos de la música*", *Revista Argentina de Musicología*, (10): 197-200.
- Jurafsky, Abraham. 1966. *Carlos López Buchardo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Lerman, Fernando. 2005. "Carlos López Buchardo, artista y líder". Trabajo final del Seminario Historia Social de la Música Latinoamericana II, Universidad Nacional de Cuyo. Disponible en: <http://www.fernandolerman.com/index.php/trabajos-academicos.html?start=5>. [Consulta: 17 de marzo de 2015].
- Mansilla, Silvina Luz. 2004. "La Asociación Wagneriana de Buenos Aires: instancia de legitimación y consagración musical en la década de 1912-1921", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, (18): 19-37.
- Mansilla, Silvina Luz. 2006. "El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear. Un análisis socio-cultural sobre sus representantes, obras e instituciones", en *Los días de Alvear*, ed. Alberto Leiva, 313-344. Buenos Aires: Academia Provincial de Ciencias y Letras de San Isidro.
- Mansilla, Silvina Luz. 2012. "La recepción crítica del estreno de *Campera*, obra orquestal del músico argentino Carlos López Buchardo", *Actas de las IX Jornadas de Arte e Investigación "El arte de dos siglos: balance y futuros desafíos"*. 259-272. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Montes de Oca, Susana. 2000. *Carlos Félix López Buchardo: Aproximación a su labor musical*. Buenos Aires: Trabajo final del “Seminario de Musicología Histórica”, Universidad Católica Argentina, inédito.
- Musri, Graciela Fátima. 2012. “Los caminos de la música. Europa y Argentina: una iniciativa editorial a imitar”, *Per Musi. Revista Académica de Música*, (25):117-121.
- Musri, Fátima Graciela. 2013. “Definiciones y ayudas metodológicas para una historia local de la música”, *Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral* (14): 51-72.
- Plesch, Melanie. 2008. “La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”, en *Los caminos de la música. Europa y Argentina*. 55-110. Pablo Bardin; Melanie Plesch et alii. Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Plesch, Melanie. 2013. “Demonizing and Redeeming the Gaucho: Social Conflict, Xenophobia and the Invention of Argentine National Music”, *Patterns of Prejudice*, Vol. 47, Nº 4-5. 337-358. Londres: Routledge. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/0031322X.2013.845425> [Consulta: 15 de marzo de 2015].
- Plesch, Melanie. 2014. “Una pena extraordinaria: tópicos disfóricos en el nacionalismo musical argentino”, *Acta Musicologica* (LXXXVI/2): 217-248.
- Schwartz-Kates, Deborah. 1997. *The Gauchesco Tradition as a Source of National Identity in Argentine Art Music (ca. 1890-1955)*. Tesis Ph. D., Universidad de Texas en Austin. 2 Vols.
- Suárez Urtubey, Pola. 1988. “La creación musical”, en *Historia general del arte en la Argentina*. Tomo V. 91-173. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
- Weiss, Allison. 2005. *A Guide to the Songs of Carlos López Buchardo (1881-1948), Argentina*. Master of Arts Thesis, Universidad de Portland (EEUU).

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. Profesora Nacional de Música, especialidad piano, del Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo”. Profesora Titular Ordinaria en el DAMUS-UNA y Musicóloga-Investigadora en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Artículo nº 2:

EL CONSERVATORIO NACIONAL DE 1888: LA PRIMERA FUNDACIÓN

Manuel Massone / Oscar Olmello

Palabras Clave: Música. Conservatorio. Decreto. Enseñanza. Fundación.

El Conservatorio Nacional de 1888 constituye un hito en la enseñanza musical argentina. Sin embargo, tal acontecimiento ha sido ignorado, desvirtuado y desnaturalizado en la bibliografía. Los distintos autores han confundido esta institución con otras impulsadas por Juan Gutiérrez o pretiriéndola como institución privada con subvención estatal. Esta situación puede deberse a la nula consulta, por parte de los investigadores, de las normas que sucesivamente fueron dictadas para reglar su existencia. Los decretos presidenciales de 1888 y 1890 no dan lugar, de ninguna manera, a las dudas que se verifican en la bibliografía. Tampoco sería inocente en la configuración de ese escenario la visión que tenía Alberto Williams de los fundamentos que debían guiar la enseñanza musical en la Argentina. En efecto, con la autoridad que de él emanaba, pudo sostener como paradigma, su conservatorio, modelo que ostensiblemente resultaba antagónico al que por impulso de Gutiérrez y sostén del Estado Nacional plasmaba en el Conservatorio fundado en 1888. Los investigadores que se ocuparon del tema adoptaron esa visión y consideraron, como él, a Gutiérrez un predecesor suyo y no un pionero de un paradigma que triunfaría en 1924 con la fundación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación.

NATIONAL CONSERVATORY OF 1888: FIRST FOUNDATION

Key Words: Music. Conservatory. Decree. Nation. Education.

A landmark in Argentine music education is the National Conservatory of 1888. However, such an event was ignored, disregarded and distorted in the bibliography. This institution has been confused with others managed by Juan Gutierrez or has been considered by different historians as a private conservatoire with state aid. The cause of this situation can be the fact that researchers have never consulted the legal norms that were issued to adjust its existence. The content of the 1888 and 1890

presidential decrees are clear enough in order to reject all misleading doubts of the bibliography. Alberto Williams' viewpoint about the principles that should guide music education in Argentina were not absent from that situation. It is even true that Williams, with its authority, could hold his conservatoire as an antagonistic model to the one that Gutierrez and the nation state embodied in the National Conservatory established in 1888. The researchers that dealt with this subject subscribe to Williams' point of view and regarded Gutierrez as a predecessor and not as a pioneer of a paradigm that was going to be successfully established in 1924, with the foundation of the National Conservatory of Music and Declamation.

El 15 de marzo de 1888 el presidente de la república, Miguel Juárez Celman firma un decreto refrendado por su Ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Filemón Posse según el siguiente texto:

En cumplimiento de lo que dispone la ley de presupuesto vigente en el Inciso 19, Ítem 1,

El Presidente de la República

Decreta:

Art. 1º El personal directivo y docente del Conservatorio Nacional de Música de esta Capital será el siguiente:

Enumera a continuación los profesores y los cargos, fijando además, sus remuneraciones. La nómina de los nombramientos es la siguiente:

Director: Juan Gutiérrez 2

Composición literaria y declamación: Germán Mackay

Instrumentos de cuerda: Juan Reynoso y Beltrán

Instrumentos de madera: Teodoro Rodríguez

Instrumentos de cobre: Sebastián Beracochea

Solfeo y piano: Arturo Berutti

Solfeo y piano: Isabel Orejón Baquero

También atiende a cuestiones económicas

Art.º 3. El director solicitará del Ministerio de Instrucción Pública las sumas que fueren indispensables para la adquisición de instrumentos, música [impresa], muebles, útiles, alquiler de la casa y demás elementos necesarios para el funcionamiento de este Conservatorio.³ (El subrayado es nuestro)

Se ha considerado que este acto ejecutivo sólo era una subvención para una institución que ya funcionaba. Por ello Vicente Gesualdo en el tomo II de su *Historia de la Música Argentina* no menciona creación alguna, limitándose a citar al propio Gutiérrez en *El Arte del Solfeo*⁴, quien consigna solamente la imputación de un inciso del presupuesto. (Gesualdo, 1960, II: 422/3).⁵

El hallazgo de un decreto de 1890, firmado también por Juárez Celman pero refrendado por el sucesor de Posse, Amancio Alcorta, arrojará luz sobre esta creación, ignorada en la bibliografía.⁶ En efecto, en los considerandos aparece:

“1º Que el Conservatorio Nacional de Música de esta Capital establecido en virtud de autorización legislativa por Decreto de 15 de marzo de 1888, (El subrayado es nuestro) carece hasta el momento de plan de estudios, de programa para la enseñanza y de Reglamento general e interno;”

Es decir que hay una gran distancia entre el texto del decreto de 1888: “El personal directivo y docente del Conservatorio Nacional de Música de esta Capital será el siguiente...” y: “El Conservatorio Nacional de Música de esta Capital establecido⁸ en virtud de autorización legislativa por Decreto...” Podemos colegir entonces que el Poder Ejecutivo Nacional lleva a cabo una suerte de exégesis de su propia norma, ya que el verbo establecer no deja lugar a dudas semánticas: según el *Diccionario de Uso del Español*: ⁹ *establecer* tiene como sinónimos: *constituir, crear, fundar, implantar, inaugurar, instalar, instaurar, instituir*. El presidente asume que fundó una institución educativa y entonces continúa:

“2º Que es necesario dotarlo a la mayor brevedad, de esos elementos indispensables á todo establecimiento de educación para marchar regularmente y dar los beneficios á que su creación responde; (El subrayado es nuestro.)

3º Que para obtener estos resultados es conveniente poner al Conservatorio de Música bajo la dirección de una comisión de personas de reconocida honorabilidad y competencia la que, además de proyectar el Plan de Estudios Programas y Reglamentos que faltan, vigilaría prolija y constantemente la marcha de ese Establecimiento, indicando al Gobierno todas las medidas que conviniere adoptar para asegurar el buen éxito de la Institución¹⁰.”

Por lo cual, si alguna duda podría existir, ésta desaparece con la penúltima palabra del artículo 2º: *creación*.

Luego de lo cual el presidente dispone la constitución de una comisión integrada por Edelmiro Mayer¹¹, en calidad de presidente, León Gallardo¹² y Baldmar Dobranich¹³ como vocales. Le otorga a dicho órgano amplias facultades que incluyen redactar y formular el Reglamento General e Interno, proponer al personal docente y administrativo, incluso modificando el designado con anterioridad y el control de todos los gastos administrativos y de personal que ejercerá materialmente el secretario.

Evidentemente, en 1888 se fundó el Conservatorio Nacional de Música. Sin embargo, ¿por qué tuvo que repetir la fundación otro presidente, Marcelo T. de Alvear, quien paradójicamente había participado en la Revolución del Parque que en 1890 terminó provocando la renuncia de Juárez Celman, su primer fundador? Un texto de Alberto Williams, que a pesar de su extensión citaremos completo, nos da una respuesta al interrogante planteado:

“...La prueba fue dura y contundente. A los 25 años de edad volvía yo de París, lleno de ilusiones y confiado en los progresos de mi patria me lanzaba con juvenil ardor a la palestra y después de dos recitales de piano, de tocar en los salones de nuestra alta sociedad, de dirigir un concierto sinfónico donde figuraba mi primera obertura, y de lanzar dos mil prospectos a todos los vientos, reclamando subscriptores para dar a la stampa mis producciones inéditas, consiguiendo sólo tres firmas de subscripción, mi desaliento y decepción fueron tan grandes, ante tan grande indiferencia, que me encontré en un tris de irme con la música a otra parte. Mi tío Amancio Alcorta me contuvo, prometiéndome hacer empeños para ponerme al frente del Conservatorio Nacional que por aquél entonces dirigía Don Juan Gutiérrez. Lo cual no se realizó a solicitud mía, prefiriendo establecer una institución particular, contando con un núcleo de profesores que actuaban bajo la dirección de Gutiérrez los que al saber mi decisión, por motu proprio, se apresuraron a poner en juego sus vivezas y a llevarse a los alumnos de aquel desventurado maestro, a quien dejaban con un palmo de narices.

Dichos alumnos fueron los primeros en matricularse en el Conservatorio de Música de Buenos Aires y cuya fundación es obra mía aun cuando no han de faltar pretenciosos y especuladores que con miras de autobombo y resabios mercantiles, intenten atribuírsela.¹⁴ Funda una escuela de arte, el artista de verdad, que le da sus enseñanzas y sus obras de texto, el que modela a sus discípulos, transmitiéndoles las inspiraciones de su genio y no el Don Juan de los Palotes que abre la matrícula, ni el conserje que el día inaugural abre las puertas. Si hemos de dar al Conservatorio de Buenos Aires un fundador que me haya precedido es justo declarar que ese ha sido el maestro Don Juan Gutiérrez de cuya institución vinieron los primeros alumnos y maestros fundadores...” (Williams, 1947: 207-208)

El tío que menciona no es otro que el ministro de Justicia, Culto e Instrucción pública de Juárez Celman, Amancio Alcorta, integrante de los elencos ministeriales de los gobiernos siguientes hasta su muerte en 1902. Éste le ofrece la dirección que ejercía Gutiérrez pero la rechaza, quiere fundar un conservatorio privado, pero como carece de profesores y alumnos considera más útil obtener del Conservatorio Nacional ambos claustros dejando, al *infortunado maestro* con una cáscara vacía. Hay en aquella calificación un toque de cinismo pues la causa del infortunio era él mismo. Quizás un prurito ético lo asalta en el párrafo final cuando lo reconoce como fundador predecesor¹⁵ de su conservatorio.

La bibliografía existente no profundizó en estos acontecimientos. Mario García Acevedo no hace referencia a este Conservatorio Nacional, aunque se refiere *in extenso* a la Escuela de Música de la Provincia de Buenos Aires, fundada en 1874, destacando a Gutiérrez como “...uno de los primeros metodólogos argentinos en materia de enseñanza musical...” pero sin mencionarlo como director del conservatorio. (García Acevedo, 1961: 32)¹⁶. Juan Pedro Franze se refiere a esta escuela señalando que el gobierno había clausurado en 1882 (año en que deja de funcionar) la institución oficial de enseñanza musical, y que Williams realizaba en el plano privado aquello que el gobierno ya no propiciaba, (Franze 1965: s/n) ignorando que en el lapso de once años entre aquella clausura y esta fundación, el gobierno nacional emite los decretos de 1888 y 1890 que analizamos más arriba, fundando una institución oficial de enseñanza musical y dotándola del personal, útiles y todos los elementos para su funcionamiento, incluido el alquiler de la sede. Rodolfo Arizaga menciona que: “...en 1878, Juan Gutiérrez promovió la creación del Conservatorio Nacional de Música con subvención oficial¹⁷, que recién inauguró sus clases en 1888.” (Arizaga, 1971). Jorge Pickenhayn y Vicente Aníbal Risolía, biógrafos de Williams, confunden las instituciones, desconociendo también las normas oficiales. En el caso del segundo autor llegando a afirmar que: “...el instituto [el fundado por Williams] estaba llamado a llenar un vacío inexplicable...”.

Debemos destacar la oblicua interpretación que, en el párrafo precitado, lleva a cabo Williams de sus propios actos, pues considera a Gutiérrez, antecesor de su propio conservatorio privado en el cual la formación impartida tendía casi exclusivamente a la interpretación instrumental. Sin embargo el infausto Gutiérrez parece haber pensado en un conservatorio muy diferente al de él. En efecto, el

Conservatorio Nacional había sido creado como una institución oficial para formar docentes. Así se desprende del antedicho *El Arte del Solfeo*¹⁸ en el que Gutiérrez nos relata que a poco de andar el Conservatorio Nacional había formado ya diez y seis profesoras de solfeo. *A contrario sensu* el Conservatorio de Música de Buenos Aires que funda Williams en 1893 se orienta, como queda dicho, a formar músicos, desentendiéndose, entonces, de la formación necesaria para la enseñanza de la música en la educación general.

Podemos asumir que detrás de estos acontecimientos subyacen dos modelos de conservatorio antagónicos: El estatal basado en las necesidades de la sociedad, que encarnaba Gutiérrez y el personal sustentado en la formación musical específica y en el lucro económico que encarnó Williams. Para contextualizar el primer proyecto debemos entender que al comienzo de la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento el analfabetismo era del 74%. Para combatirlo el estado argentino articula acciones muy enérgicas. Una de ellas, quizás la más importante, era promover la construcción de escuelas. En ese sentido Julio Argentino Roca, presidente de 1880 a 1886 fue el más destacado, pues quintuplicó el número alcanzado por Sarmiento en inauguraciones y triplicó el de Nicolás Avellaneda, sus antecesores inmediatos. (Galasso 2011 I: 602). El segundo asunto que enfrentaba el estado luego de la cuestión edilicia era la formación de los maestros y maestras. Así Sarmiento funda la Escuela Normal de Paraná y a partir de ella una ingente cantidad de institutos similares en todo el país. Sin embargo el censo que mandó a levantar Roca le reveló que, a pesar del constante aumento de instrucción pública, sólo el 26% de población escolar recibía enseñanza primaria. Por ello en su presidencia logra sancionar la ley 1420 de enseñanza, universal, gratuita, obligatoria y laica constituyendo una acción que completaba y superaba las anteriores. Esta norma, al reglar todos los aspectos de la escuela primaria establece los contenidos a dictar, incluyendo dibujo y música vocal (Ramos 1910 I: 540).

Las maestras y maestros egresados de las escuelas normales, impartían supletoriamente las asignaturas artísticas, pero ante la necesidad de docentes especializados, en lo atinente a dibujo, la Sociedad Estímulo de Bellas Artes, que ya tenía subvención estatal, abre en 1878 una escuela para la enseñanza de dibujo. (Manzi, s/d: 14/5). Dicho establecimiento que tomó el nombre de Academia de Bellas Artes de Buenos Aires, funcionó bajo supervisión y subsidio estatal para ser estatizada en 1905, siendo entonces la matriz de las posteriores Escuelas de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, “Prilidiano

Pueyrredón” y “Ernesto de la Cárcova”. En el caso de música los diversos intentos de Gutiérrez, previos a la erección del Conservatorio Nacional de 1888, como la proposición al gobernador de la Provincia de Buenos Aires de dirigir un conservatorio en forma gratuita¹⁹, la primitiva escuela de música que funcionó en la Iglesia Evangélica Norteamericana y el Conservatorio de Buenos Aires parecen responder a los mismos objetivos que a los de la Academia de Bellas Artes, es decir satisfacer la demanda creciente de maestras de dibujo y música para las escuelas primarias. Es en esta época cuando se publica, entre otros, el método de Lectura Musical y de Solfeo de Juan Gracioso Panizza, profesor de la Escuela de Música de la Provincia, editado en 1877 dirigido a la enseñanza de la música en las escuelas públicas. En una reedición posterior figura en su portada: introducido en las Escuelas Normales, Graduadas y Comunes de la Capital y la Provincia de Buenos Aires. (Panizza s/f: portada). Queda pendiente determinar la vida ulterior del Conservatorio Nacional de Música luego del desmantelamiento que operó Williams en él. Puede presumirse que luego de la concesión del reconocimiento oficial al conservatorio de Música de Buenos Aires por decreto del Presidente Luis Sáenz Peña, refrendado por su ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública, Amancio Alcorta el 29 de mayo 1893, su razón de ser fue diluyéndose hasta tal punto que Gutiérrez en 1895 se presenta ante el presidente José Evaristo Uriburu pidiendo reconocimiento de sus títulos²⁰ en conjunto con el ya mentado Pallemærst para su Conservatorio Argentino, lo que motiva la oposición, a través de un escrito, de Williams alegando tener la exclusividad de tal aval oficial. El presidente dicta, entonces, un decreto refrendado por su ministro de Justicia Culto e Instrucción Pública, Antonio Bermejo que salomónicamente no le concede el reconocimiento a los peticionarios, pero además, deroga la norma que se lo concedía al conservatorio de Williams²¹. Posteriormente, Gutiérrez desvinculado ya del Conservatorio Nacional funda y dirige la escuela gratuita de música del diario La Prensa, padeciendo en sus últimos años algún desarreglo mental, para fallecer en agosto de 1909. (Cutolo, 1969: 513).

En 1919, tres décadas después de los acontecimientos reseñados, parece haberse borrado el recuerdo de un Estado Nacional que creaba y sustentaba un establecimiento de enseñanza musical, pues, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires dirigida por Carlos López Buchardo reclama al gobierno nacional la creación de un conservatorio nacional, hecho que se materializa en 1924 con la creación del Conservatorio Nacional de Música y Declamación bajo la dirección del propio López Buchardo.

1 Apéndice I

2 La designación de Juan Gutiérrez no parece casual, dada su experiencia como impulsor y promotor de la enseñanza musical. Ya que antes de su viaje de estudios a España realizado en 1878 había manifestado la voluntad de fundar un conservatorio, interesando para ello al gobernador de la Provincia de Buenos Aires Mariano Acosta. Aunque ese proyecto no se llega a concretar, a partir de 1880 crea y dirige el Conservatorio de Música de Buenos Aires. En 1886 esa institución cambia de sede y pasa a llamarse Escuela de Música, siempre con la dirección de Gutiérrez. (Gesualdo, 422/3).

3 Apéndice I.

4 “Solicité al Congreso en diversas épocas la fundación del conservatorio, hasta que debido a la influencia de Don Juan B. Gil, obtuve en 1888 que el gobierno nacional incluyese en el presupuesto el inciso referente al conservatorio”. (Gesualdo, 422)

5 Gesualdo parece basarse exclusivamente en el prólogo de *El arte del Solfeo* de Gutiérrez y la publicación *El Mundo Artístico* para extraer datos, sin examinar el decreto. De lo contrario no hubiera consignado datos erróneos como el nombre de la profesora de piano y solfeo, que no coincide con el texto de la norma.

6 Debemos agradecer en este punto al doctor Matías Zarlenga de cuya generosidad estamos en deuda.

7 Apéndice II.

8 Como ejemplo similar podemos citar el decreto del 9 de enero de 1880, firmado por Nicolás Avellaneda estableciendo una escuela primaria en la provincia de Córdoba.

9 Consultado en María Moliner Diccionario de Uso de Español Edición Electrónica Versión 2.0. [CD-ROM]. Madrid: Editorial Gredos [1998].

10 Apéndice II.

¹¹ Edelmiro Mayer (1839-1897) Su biografía pertenece menos a la historia de la música argentina que a la militar. Guerreó en las luchas civiles, siempre para Buenos Aires, pero luego militó en las filas de la Unión en la Guerra de Secesión Norteamericana, también en México a favor de Benito Juárez y en contra de la invasión francesa que quería imponer como emperador a Maximiliano de Austria. De regreso a la Argentina fue pionero de la Patagonia siendo gobernador del territorio nacional de Santa Cruz. Entre los fárragos bélicos escribió diversas composiciones para piano y dos tratados teóricos: un diccionario de términos musicales en cuatro idiomas y un método para piano. Su biógrafo Juan H. Lenzi lo señala como amigo personal de Juárez Celman, quien fuera, según Vicente Cutolo su padrino de casamiento.

¹² José León Gallardo Esnaola (1841–1892), sobrino de Juan Pedro Esnaola, no se le conocen composiciones musicales aunque tuvo activa participación en la Sociedad Estímulo de Bellas Artes que presidió, simultáneamente con la presidencia de esta comisión.

¹³ Baldmar Ferdinando Dobranich (1853-1912), nacido en España llegó a la Argentina en 1882 para trabajar como traductor de La Nación. “Desde muy joven se dedicó a la música, siendo un eximio pianista” (Cutolo, 1969: 578). Trasladado luego a París estudia idiomas asiáticos, convirtiéndose en un famoso políglota, crítico literario y gramático. Fue director fundador de la Biblioteca de Maestros, además de ser miembro de comisiones redactoras de programas escolares.

14 Entendemos que en este punto está refiriéndose a Edmundo Pallemerts, un músico belga, radicado en la Argentina en 1889, fundador, en fecha incierta, del Conservatorio Argentino de Música. Dicha institución según Veniard rivalizaba con el conservatorio fundado por Williams. (Veniard, 2006: 389). Sin embargo en la Resolución firmada por el presidente Luis Sáenz Peña y refrendada por el ministro de Justicia, Culto e Instrucción Pública del 1º de diciembre de 1893, formando un jurado para inspeccionar los exámenes se consigna: “Debiéndose próximamente verificarse [los exámenes] en el Conservatorio de Música de esta capital dirigido por los señores Williams y Pallemerts...” (Apéndice IV) Por ello podemos conjeturar que en principio su conservatorio tuvo una dirección compartida y con el tiempo el nombre del belga desapareció de los anales de la institución.

¹⁵ Involuntario

16 Cabe consignar que la Escuela de Música de la Provincia de Buenos Aires es mencionada como la primera escuela oficial de nuestro país. Sabemos que fue fundada en 1874 y que recibía una subvención del estado. Fue apoyada por publicaciones como *La Gaceta Musical* dado que su director Julio Núñez formaba parte como vocal de la comisión directiva del establecimiento. En la bibliografía existe coincidencia en extender su funcionamiento hasta 1882.

17 De esta manera utilizando el concepto de subvención, va en línea con el resto de la bibliografía.

18 Obra publicada por Gutiérrez en 1891 para uso en el Conservatorio Nacional que él dirigía. Dedicado a su discípula María Elena Albornoz, una de las primeras egresadas de dicha institución.

¹⁹Tal ofrecimiento constituiría retribución de la subvención que costó sus estudios en Europa.

20 Lo cual revela que había ya perdido su condición de oficial por el mero transcurso del tiempo.

21 Apéndice III.

Bibliografía

ARIZAGA, Rodolfo (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

CUTOLO, Vicente O. (1969) *Nuevo diccionario biográfico argentino*. Buenos Aires: Elche.

FRANZE, Juan Pedro (1965) *Alberto Williams. Pedagogo Musical*. Mimeo.

GALASSO, Norberto (2011). *Historia de la Argentina: Desde los pueblos originarios hasta el tiempo de los Kirchner*. 1ª edición. Buenos Aires: Colihue. 2 Tomos.

GARCÍA ACEVEDO, Mario (1961). *La Música Argentina Durante el Período de la Organización Nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

GESUALDO, Vicente (1961). *Historia de la Música en la Argentina: 1852-1900*. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Beta SRL.

GESUALDO, Vicente (1961). *Historia de la Música en la Argentina: 1536-1851*. Tomo I. Buenos Aires: Editorial Beta SRL.

GESUALDO, Vicente (1988). *La música en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Stella.

LENZI, Juan H. (1961) *Vida y hazañas de Edelmiro Mayer*. Buenos Aires: Editorial Peuser.

MANZI, Ofelia. (s/f). *Sociedad Estímulo de Bellas Artes*. Buenos Aires: Atenas.

PICKENHAIN, Oscar (1979). *Alberto Williams*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas.

RAMOS, Juan (1910). *Historia de la Instrucción Primaria en la Argentina. 1880-1910*. Buenos Aires: Peuser

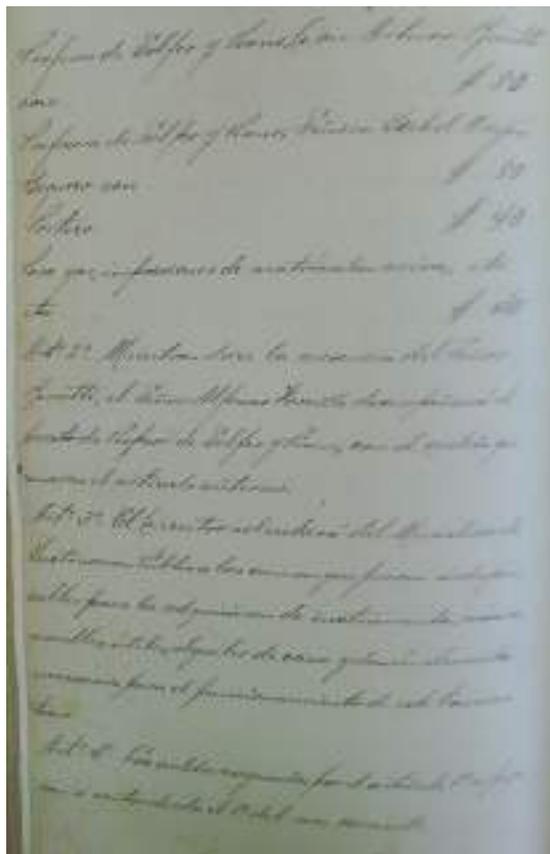
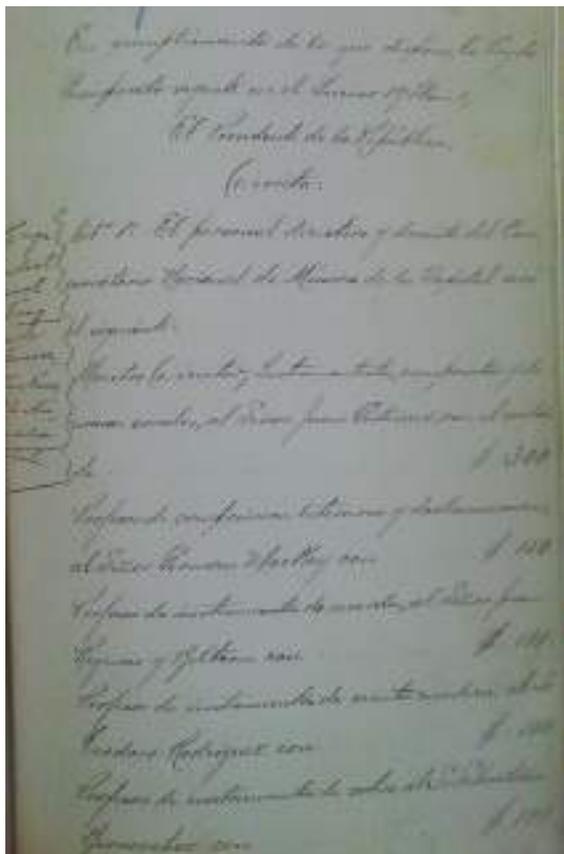
PANIZZA, Juan Gracioso (s/f). *Nuevo Método Teórico-Práctico. Lectura Musical y de Solfeo*. Buenos Aires: Breyer hermanos.

RISOLÍA, Vicente Aníbal (1944). *Alberto Williams*. Buenos Aires. Editorial La Quena.

VENIARD, Juan María (2002). Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina. *Investigaciones y Ensayos*. Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia Nº 52, pp. 383-402.

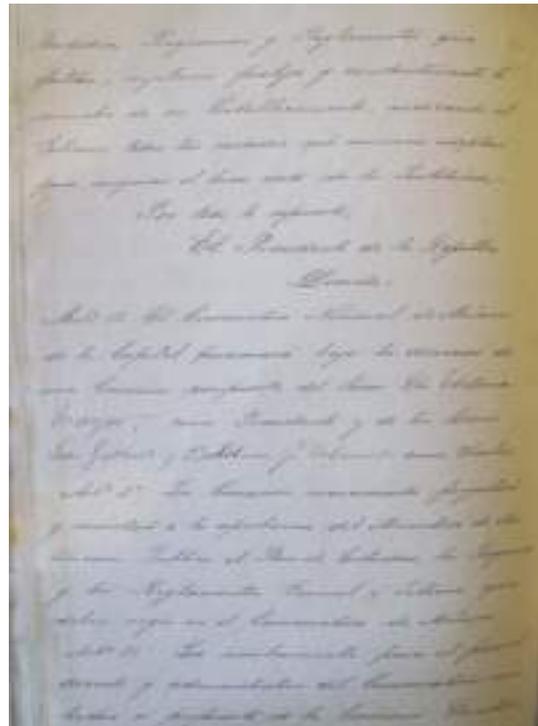
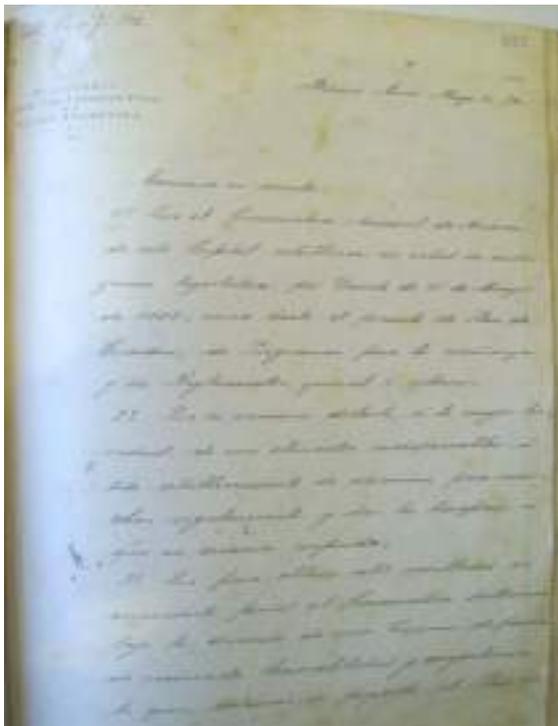
WILLIAMS, Alberto (1947) *Obras Completas*: Tomo III: Alocuciones, discursos y conferencias. Buenos Aires. Editorial La Quena.

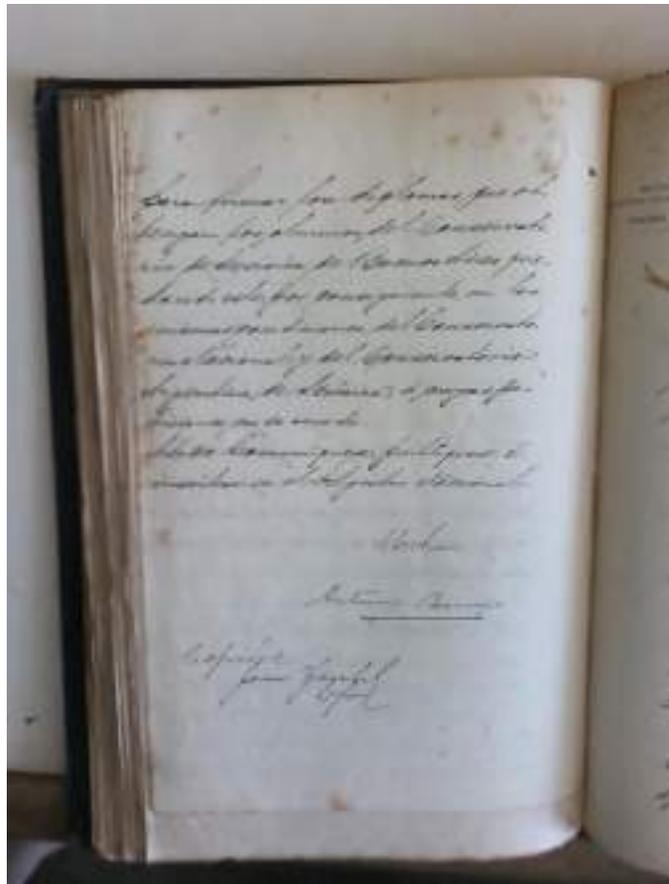
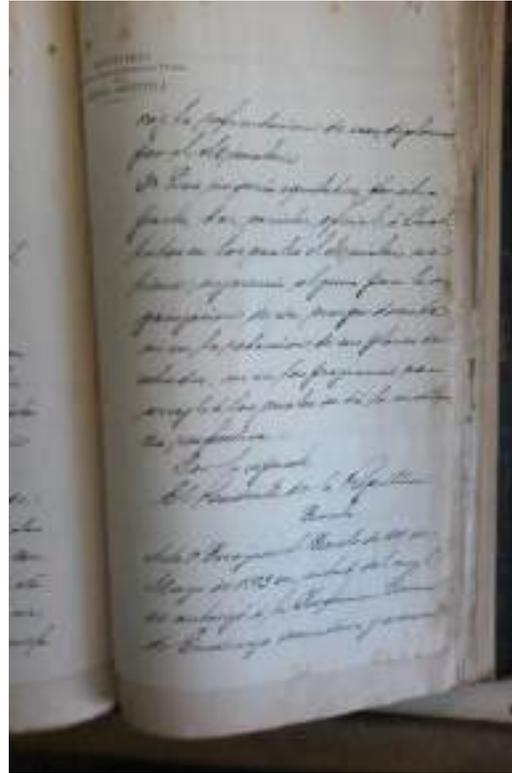
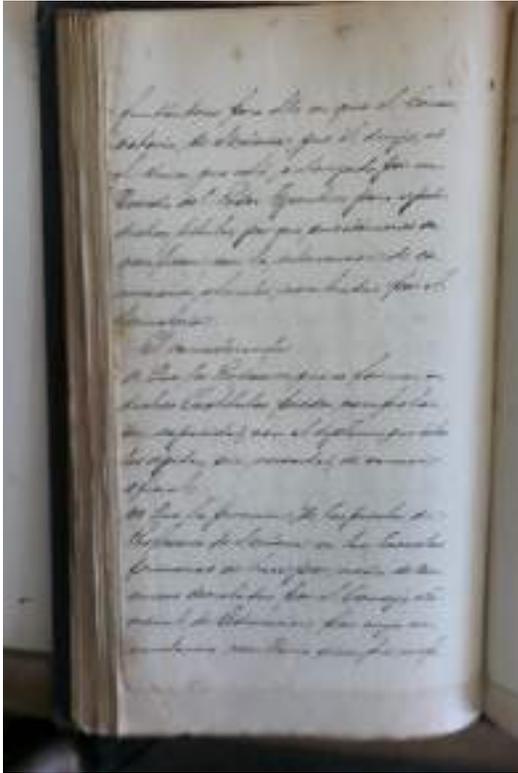
Apéndice I



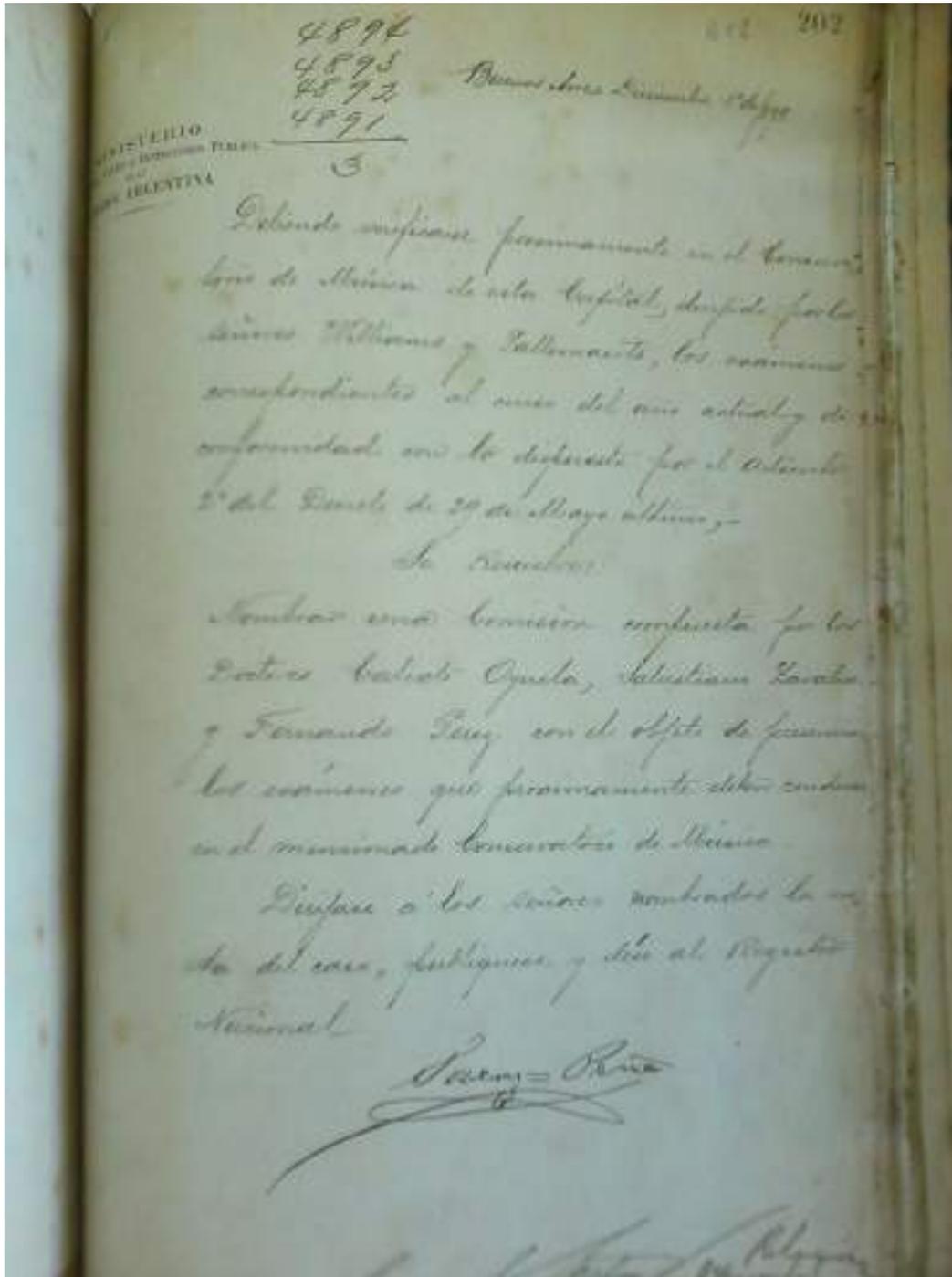


Apéndice II





Apéndice IV



Manuel Massone

Egresado del Conservatorio Nacional, Licenciado en Artes Musicales del IUNA y Magister en Artes de la NYU. Actuó en las salas más importantes de la Argentina, con las orquestas más prestigiosas. Grabó cinco CD para los sellos Clásica, Irco y el sello danés Focus Recording y Ankerstjerne Music. Como investigador participó en el proyecto *Origen, Influencias y Análisis Musical de la Cumbia Villera* radicado en el CIAFIC del CONICET publicado en Venezuela por la Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso en el 2006. Integró el equipo de PICTO ARTE 2007- 00043 Nuestra Escuela Pianística y dirige desde el 2011 el *Proyecto La Música para Piano del Romanticismo en la Argentina del siglo XIX* aprobado y radicado en el IUNA en 2011 y 2013. Es profesor titular ordinario en el DAMus de la UNA.

Oscar Olmello

Es Profesor Superior de Música Especialidad Guitarra, Licenciado en Historia (UBA), licenciado en Artes Musicales (UNA) y magister en Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX (UNCu) y doctorando en Teoría e Historia del Arte (UBA). Fue investigador contratado del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” durante una década y participó en jornadas, congresos y reuniones exponiendo sobre el nacionalismo musical de Fleury. Dirigió los proyectos de investigación en la UNA, *La Guitarra y su Legitimación Académica en el Ámbito Rioplatense del Siglo XX* en el período 20011/2012 renovado para el 2013/2014. Publicó en la Revista Argentina de Musicología su artículo: *Abel Fleury un músico entre dos culturas*. Es profesor adjunto de Historia de la Música en el DAMus (UNA) y en la UNQ.

Artículo nº 3:

PROBLEMÁTICAS ACTUALES DEL DERECHO DE AUTOR

Dr. Fernando Pibernat

Palabras clave: Derecho de autor – Internet – Responsabilidad Civil y Penal – Streaming.

Resumen

Se habla de *revolución tecnológica*, pero poco de *revolución cultural*. Antes o después la “contaminación” de géneros y lenguajes diferentes dentro de la misma obra prevalecerá.

Los nuevos desafíos que la tecnología plantea, llevarán al autor a concebir sus creaciones en un nuevo modo.

El derecho de autor nace del acto personal de creación y reconoce al autor su propiedad, que comprenderá las esferas morales y patrimoniales.

En nuestro contexto sociocultural la *creación artística* tiene dos facetas: una “dinámica”, para la **actividad** del autor; una “estática” para la **obra**.

El problema “original” es la inmaterialidad de la obra que permite ser leída/ejecutada en diferentes lugares al mismo tiempo.

La tecnología es un factor de cambio permanente que facilita la divulgación de obras en nuevos soportes digitales, volcados a internet; y ha generado la aparición de nuevas obras -multimediales - y nuevas formas de distribución de contenidos. También cambió el concepto tradicional de “reproducción”. La era digital hizo que las obras y las prestaciones artísticas, estén englobadas en un único concepto “contenidos”.

La digitalización ha definitivamente independizado la obra del soporte físico. Modos de protección. Acciones de los titulares de derechos: civiles y penales, relacionadas con la acción de edición, venta y reproducción. Infracciones en el medio digital: la prueba digital.

Persecución penal de los delitos de Propiedad intelectual. “*la débil práctica de persecución de conductas masivas no baste, por sí, a fundar que la conducta no perseguida es socialmente adecuada*”. La diferencia que existe entre legalidad y aceptación social.

Corrientes alternativas al derecho de autor. *Creative Commons*. Sistema alternativo basado en licencias de uso. La nueva frontera de la música digital se llama *streaming*, es legal y, generalmente, gratis.

Keywords: Copyright – Internet – Civil and Criminal Liability - Streaming

Abstract

Technological revolution is constantly mentioned, but we do not talk much about Cultural Revolution. The “contamination” of different genres and languages within the same work will prevail sooner or later.

The new challenges that technology suggests will lead the author to think and conceive creations in a new way.

Copyright comes from a personal act of creation and the author is acknowledged with a property relationship that will include moral and economic spheres.

In our sociocultural context, artistic creation has two facets: a “dynamic” facet, for the activity of the author, and a “static” one, for the work.

The "original" problem is the immateriality of the work that allows it to be read or executed simultaneously at different places.

Technological impact is a factor of change that is constantly evolving, and facilitates dissemination of intellectual works in new digital media –immaterial- transmitted on the Internet. Moreover, it has also led to the appearance of new works –multimedial- and new ways of content distribution. Furthermore, the traditional concept of "reproduction" has changed. The digital era has made works and artistic performances be encompassed in a single concept: "content".

Digitalization of content has definitely made the work independent from a physical medium.

Ways of protection. Actions of the holders of rights: civil and criminal, related to the action of edition, sale and reproduction. Infringements in digital media: the digital evidence.

Criminal prosecution of intellectual property crimes: “Weak practice of prosecution of massive behavior is not sufficient, as it is, to establish that the non prosecuted conduct is socially appropriate”. The difference between legality and social acceptance.

Alternative currents to Copyright. Creative Commons. Alternative system based on use licenses.

The new frontier of digital music is called streaming. It is legal and usually free.

Introducción

Claude Debussy fue un compositor que vivió en un periodo único, en ese cambio del siglo XIX al siglo XX. Un hombre que jugaba mucho con los límites, las formas, las imágenes. Él escribía inspirándose a una nueva forma de arte pictórica, el impresionismo. En ese momento, la música era la columna sonora de una época de cambios: la pintura comenzaba a dejar el arte figurativo, la música comenzaba a desprenderse de las formas clásicas, románticas y post-románticas virando hacia nuevas formas del siglo XX, la fotografía y el cine comenzaban la propia historia y la literatura iniciaba el camino que la llevaría a Joyce y a Proust.

Hoy, está sucediendo algo similar... el mundo está cambiando de manera radical bajo nuestros ojos. Escuchamos hablar continuamente de *revolución tecnológica*, de *mundo digital*, pero muy poco de revolución cultural. Dentro de pocos años, va a ser muy difícil encontrar un autor capaz de contar una historia en el sentido tradicional del término, con un inicio, un desarrollo y un final lineal. Antes o

después la circularidad de la narración va a prevalecer, con la “contaminación” de géneros y lenguajes diferentes dentro de la misma obra. Ya hoy en día, la narrativa lineal es continuamente interrumpida por *flashback*, así como los eventos son mezclas de las más variadas artes, fotografía y poesía, música e imágenes, video y escultura, o murales digitales. Y la parte decisiva de esta revolución cultural van a ser las nuevas tecnologías, como por ejemplo los e-book que darán a los autores la posibilidad de incluir en los textos obras musicales, o imágenes como así también extractos de films que, a diferencia de lo que se puede creer en un principio, no tienen por finalidad enriquecer la historia, sino que formarán parte integral del texto mismo. Siempre tomando como ejemplo la música, podríamos decir que las pinturas de Viktor Hartmann formarían parte integral de la obra/partitura “Cuadros de una exposición” de Mussorgsky. Es claro que estos nuevos desafíos que la tecnología plantea, llevarán al autor a pensar y concebir sus creaciones en un nuevo modo, una verdadera revolución cultural. Pero para entender hacia dónde vamos, debemos tener claro, de dónde salimos, y es por eso que comenzamos el análisis de las “problemáticas actuales del derecho de autor” partiendo, precisamente del concepto madre.

El derecho de autor

El derecho de autor¹ se origina en un acto personal de creación y reconoce al creador de obras literarias, musicales, científicas y artísticas, en sentido amplio, una relación de propiedad, una relación de señorío que comprenderá las esferas morales y patrimoniales. Es reconocido para estimular y recompensar la creación intelectual, y está consagrada en el art 17 de la Constitución Nacional cuando dice *“Todo autor o inventor es propietario exclusivo de su obra, invento o descubrimiento, por el término que le acuerde la ley”*. Profundizando dicho concepto a través del art 75, inc. 22 que otorga rango constitucional a tratados internacionales en los cuales el Derecho de Autor está reconocido como uno de los derechos humanos².

En nuestro contexto social, histórico y cultural, la *creación artística* tiene dos interpretaciones diferentes: en un sentido “dinámico”, para señalar la **actividad** del autor; en un sentido “estático” para señalar los **resultados** de tal actividad.

O sea que podemos distinguir dos momentos diferentes: el “crear”, entendido como proceso creativo; y la “creación”, en sentido estricto, como un resultado independiente de la persona del creador, que se cristaliza en una **obra, la cual tendrá como características distintivas la originalidad e individualidad**.

La distinción entre **actividad y resultado** es fundamental, porque de ella se desprenden notables diferencias, sea desde el punto de vista teórico, sea desde el punto de vista normativo. A partir del momento en el cual el **resultado** creativo puede considerarse en modo independiente de la actividad del creador, tendremos un **producto** –que hemos llamado obra– objetivamente identificable y, por lo tanto, tutelable.

Tal como nos enseña la Dra. Lipszyc, la obra es *“la expresión personal de la inteligencia que desarrolla un pensamiento que se manifiesta bajo una forma perceptible, tiene originalidad o individualidad suficiente, y es apta para ser difundida y reproducida.”*³

Mientras que antes del momento en que la actividad creadora se convirtiera en obra, se podía tener el problema de la tutela de la libertad de expresión, a partir del momento en que la obra puede ser identificada, tendremos un problema absolutamente diferente, que es el de la tutela de la obra misma. Por esta razón, el autor pasará a ser el sujeto de derecho en cuanto autor de esa obra, no ya como sujeto que es tutelado por su libertad de expresión. El autor sigue siendo tutelado por el ordenamiento normativo, pero desde puntos de vista totalmente diferentes. Es al **resultado creativo** y no a la **actividad** creativa al que hace referencia el legislador cuando crea las normas que tutelan la creación intelectual.

Hecha esta premisa, nos adentramos ahora en las “problemáticas” del derecho de autor y nos preguntamos ¿cuál es el problema “original” en esta materia? La respuesta es la inmaterialidad de la obra. Esa inmaterialidad que le permite ser leída, interpretada o ejecutada en diferentes lugares por diferentes personas al mismo tiempo. Como consecuencia de esta característica, la legislación ideó un sistema de protección que fue pensado para la obra escrita, a la que se accede a través del libro, del teatro, o de la música plasmada en un pentagrama y ejecutada en vivo. En la Argentina, se vio plasmado en la Ley 11.723, de 1933, la cual podemos decir que tuvo la capacidad de “dejar las puertas abiertas” previendo de este modo los cambios hacia los cuales se encaminaba el mundo y, en esa perspectiva creó figuras jurídicas amplias y abiertas que le permitieron adaptarse y continuar en vigencia hasta el día de hoy. En el ámbito del derecho de autor, la tecnología siempre ha sido (y será) un permanente factor de cambio que le plantea al derecho, nuevos paradigmas. Si bien por una parte esa evolución da la posibilidad de crear nuevos tipos de obras, así como de imponer nuevos canales de difusión y comercialización, por el otro lado, genera nuevos desafíos.

El impacto de las nuevas tecnologías

El impacto tecnológico representa un factor de cambio que se desarrolla y evoluciona en forma permanente, y además facilita enormemente la divulgación de obras intelectuales en nuevos soportes digitales, los cuales son, a su vez, inmateriales, y en su inmensa mayoría volcados a la red internet. Desde otro punto de vista, las nuevas tecnologías han generado la aparición de nuevas obras, como bases de datos u obras multimediales, y nuevas formas de distribución de contenidos, como los e-book.

El imparable proceso de digitalización⁴ (que incluye libros, música y video) es un nuevo modelo al que el Derecho de Autor está tratando de adaptarse y acomodarse, luego de un primer impacto muy fuerte y que ha sido determinante en el histórico proceso de “desmaterialización” de la obra, separándola definitivamente de un soporte físico, al cual, en la época analógica, en cierto modo, estaba ligada.

Hemos nombrado ya dos problemas: la inmaterialidad de la obra y la digitalización. Agregamos ahora un tercer elemento: internet. “La red” acentúa y da una nueva dimensión a la situación por varias razones: la velocidad de circulación de las obras, la facilidad de reproducción de las mismas, y la errónea creencia difusa en gran parte de la población (y que muchos pregonan) de una libertad total de uso de todo aquello que circula en internet.

El principio fundamental es que, así como todas las obras, para ser difundidas en público, deben tener la autorización previa del autor, todas las obras incorporadas a la red deben contar con la misma autorización previa del creador.

Todas las leyes sobre derechos de autor han establecido que es facultad exclusiva del autor autorizar la reproducción de sus obras, dicho principio fue reconocido a nivel internacional como uno de los Derechos Humanos consagrados en diferentes Tratados Internacionales. En nuestro país dicho principio está consagrado en los artículos 2 y 3 de la ley 11.723, y se reafirma en los artículos 72, 73 y sig., que establecen tipos penales específicos para aquellos que reproduzcan la obra sin la autorización del autor. Sucesivamente, este principio fue adoptado por el Convenio de Berna.

Los Tratados de la OMPI⁵ de 1996⁶, que nuestro país ha ratificado por Ley 25.140, han establecido que la visualización de una obra - que se produce en forma automática ante el sólo pedido del usuario del contenido de internet - es un acto de reproducción, y ya hemos dicho que todos los actos de reproducción, en base a la ley, deben ser autorizados previamente. La consecuencia es que cualquier reproducción de una obra – y está claro que entendemos reproducción no solo analógica, sino también digital o en el ámbito de internet – debe ser autorizada previamente por el titular del derecho de autor⁷.

Una vez que el usuario ha descargado la obra en su computadora, aquéllas que no estén protegidas con medidas técnicas que permitan limitar el uso de las mismas, pueden ser procesadas, manipuladas, ampliadas, reducidas o modificadas, y sucesivamente copiadas y enviadas por correo electrónico, o publicadas en un sitio web quedando así nuevamente a disposición del público. Como bien señala Ralph Oman *“En este nuevo entorno, cada consumidor que se conecta, es un autor, un editor y un infractor en potencia, las tres cosas al mismo tiempo o en diferentes momentos”*⁸.

Así la tecnología cambió profundamente el concepto tradicional de “reproducción”. ¿Cuál es la consecuencia de este cambio? En base a este nuevo concepto, el mismo medio que se usa para distribuir obras intelectuales, se puede utilizar para infringir en forma másica los derechos de éstas.

Con las redes P2P⁹ la piratería de obras intelectuales dejó de ser un fenómeno exclusivo de organizaciones delictivas para convertirse en un fenómeno de masas, al alcance de todos, ya que son programas simples que ofician de nexo entre las computadoras de usuarios de cualquier lugar del mundo, que comparten los archivos guardados en su disco rígido y bajan los que deseen.

El advenimiento de la era digital hizo que las obras y las prestaciones artísticas, englobadas en un único concepto (“contenidos”), – y entramos aquí también en los derechos de los intérpretes - hayan quedadas expuestas a usuarios inescrupulosos que bajo el lema “libre acceso a la información/cultura” arrasaron (en un primer momento) con derechos consolidados en el tiempo.

La evolución tecnológica fue tan rápida que contribuyó a que proliferaran hábitos de consumo cultural (y de entretenimiento) que no respetan el Derecho de Autor ni los derechos conexos (intérpretes, discográficas y organismos de radiodifusión) y la digitalización de contenidos ha definitivamente independizado la obra del soporte físico al cual estaba ligada en el mundo analógico.

Al mismo tiempo debemos sumar a estas situaciones, aquellas otras, que exceden el ámbito “tradicional” donde las redes P2P ayudan a la difusión e incluso, a recuperar música. Podríamos citar grupos (o autores) que deciden dar a conocer sus obras a través de estos medios tecnológicos. Ellos pueden ser desde bandas rock conocidas mundialmente como *Radiohead*, pasando por grupos emergentes, hasta llegar al compositor individual que, a medida que crea, hace conocer sus obras a través de las redes sociales. En todos estos casos hay “tráfico de obras”, pero la incorporación de las mismas cuenta con la autorización explícita del autor por el acto mismo de subirla a la red y compartirla. También existen casos de ciertas obras (o versiones de determinadas obras) que hoy en día sólo es posible conseguirlas mediante archivos Mp3, ya que los fonogramas están fuera de catálogo y/o de producción; los máster originales han sido destruidos o se han perdido y algunos coleccionistas se han tomado el trabajo de convertir viejos discos (Lp’s o inclusive, discos “de pasta”) en archivos digitales – generalmente con formatos Mp3.

Los vaivenes económicos de nuestro país han hecho también que en ciertos momentos las diferencias cambiarias hicieran muy difícil conseguir discos de determinados grupos (obviamente, grupos extranjeros que no son masivos a nivel mundial ni regional). Ante esta situación, se ha impuesto socialmente la idea de bajar el disco de internet como la única posibilidad de tener acceso a ese material.

Hemos nombrado ya los dos tratados “internet” de la OMPI de 1996, uno sobre derechos de autor (WCT) y el otro sobre “interpretación o ejecución y fonogramas” (WPPT). La importancia de los mismos es que se han definido conceptos (como por ejemplo, “derecho de reproducción”, de “alquiler” y de “puesta a disposición”) y así se han marcado ciertos límites fundamentales en esta nueva realidad que constituye internet. En dichos tratados se ha determinado que la transmisión digital de un contenido - sea obra o interpretación – implica como mínimo la realización de al menos una copia en el punto de recepción. También se estableció que el almacenamiento de una obra en la memoria de una computadora es un acto de reproducción¹⁰. De esta manera, derechos fundamentales de la concepción tradicional del derecho de autor recobran plena vigencia en el mundo de las utilidades *on line*.

Hoy en día el mundo está buscando un nuevo equilibrio que tenga en cuenta dos elementos: los nuevos hábitos de los consumidores para acceder a los contenidos usando las nuevas tecnologías; y por el otro lado al autor (o a los titulares de derechos) a través del reconocimiento moral y

patrimonial que le corresponde. Tenemos ejemplos de nuevos modelos de negocios que comercializan legalmente contenidos protegidos por el derecho de autor en internet como por ejemplo iTunes, Amazon, Spotify o Netflix (alquiler de video y/o film).

Si bien es cierto que a nivel internacional estos sitios han demostrado una aceptación muy importante, debemos también subrayar que el éxito de dichas iniciativas está íntimamente ligado al precio accesible que tiene, a nivel internacional, la descarga de cada obra/canción.

Protección de las obras

Existen dos modos: 1) depósito y registro de las obras. Previstos ambos ya en la Ley 11.723. Sucintamente diremos que *“el goce del derecho de propiedad intelectual se subordina a la formalidad del registro¹¹”*, así, la falta de inscripción tiene como consecuencia la suspensión del derecho de autor sobre la obra hasta el efectivo depósito ante la Dirección Nacional de Derecho de Autor. Por su parte, bajo pena de multa, es obligatorio, para el editor, el depósito y registro de las obras que publica; 2) implementación de medidas tecnológicas de protección. Estos son mecanismos fundamentalmente informáticos para controlar, restringir o impedir el uso/reproducción¹². Los Tratados “internet” de la OMPI de 1996 contemplan la implementación de estas medidas, como así también establecen para los Estados contratantes, la obligación de proporcionar protección jurídica adecuada y recursos jurídicos efectivos contra la acción de eludir las medidas tecnológicas de protección. Lamentablemente, nuestro país todavía no ha adoptado ninguna medida al respecto, pese el compromiso asumido a nivel internacional.

Acciones de los titulares de derechos: 1) las acciones civiles reguladas por la ley 11.723. La doctrina y la jurisprudencia han reconocido pacíficamente, desde siempre, los derechos de los titulares de Derechos a Autor a las acciones por daños y perjuicios por violaciones de los derechos reconocidos en la Ley Noble; 2) las acciones penales, la cuales están normadas en los arts. 71 y ss. de la ley 11.723 y están relacionadas con la acción de edición, venta y reproducción. Por su parte, los jueces pueden en determinadas circunstancias, ordenar medidas preventivas con dos objetivos: impedir la violación de los derechos autor y preservar la prueba de la infracción.

Infracciones en el medio digital

Tal como hemos visto, este tipo de infracciones son cada vez más frecuentes. La pregunta es: ¿cómo se prueba? La prueba digital es, por su propia naturaleza, efímera y cambiante¹³. Ante estas situaciones, para capturar la prueba es necesario recurrir a una figura que pueda “fotografiar” un determinado momento de la web.

Será tarea de los notarios levantar actas de situaciones novedosas como las que estamos planteando, así que es altamente recomendable que al momento de labrar el acta participen conjuntamente un escribano, un abogado y un experto informático (que pueda dar cuenta y explicar técnicamente lo que está sucediendo y evitar de este modo eventuales errores del notario debidos a su inexperiencia

informática), trabajando conjuntamente para capturar un momento determinado de la red y probar fehacientemente la violación de derechos de propiedad intelectual.

La persecución penal de los delitos de Propiedad intelectual

Hasta la aparición de internet, el problema de la persecución penal de los delitos de PI no existía, ya que la ley, la doctrina y la jurisprudencia unánimemente afirmaban que cualquier reproducción sin autorización previa, era un delito penal tal como los encuadrados por los art 72 y ss. de la Ley Noble. Internet cambia ese paradigma. Ante la novedad que representó el entorno digital, los primeros fallos fueron reacios a afirmar que este comportamiento configurara un delito. Ejemplo de esta tendencia jurisprudencial fue el caso “Potel”, en este caso, la Cámara Argentina del Libro promovió una querrela penal contra el Prof. de filosofía Horacio Potel porque había subido a la red obras de Nietzsche, Heidegger y Derrida y las había puesto a disposición de cualquiera que quisiera bajarlas, sin tener la autorización ni de los herederos de los autores ni de los editores¹⁴. En Noviembre de 2009 la justicia sobreescribió al Sr. Potel afirmando que ese comportamiento no configuraba delito basándose en que la ley 11.723 fue dictada “sólo” para obras en un soporte material tangible, pero no para una obra a la que se accediese a través de internet.

Recién en los años 2011 y 2012 con los fallos “Taringa” y “Cuevana” la justicia criminal consideró que la reproducción en internet de material protegido por el Derecho de Autor configuraba el delito de reproducción ilícita en los términos del art 72 y ss. de la ley 11.723. Pero, ¿cómo se llegó a ese cambio de jurisprudencia? Mucho tuvo que ver al respecto la evolución a nivel internacional, en la lucha contra la piratería, tal como veremos con los diferentes casos.

El incremento exponencial de las infracciones en internet y las redes P2P planteó el dilema de quiénes son los responsables: ¿los usuarios que infringen o los intermediarios que facilitan? Y uno de los mayores desafíos consiste en determinar en qué casos los intermediarios dejan de ser meros intermediarios y pasan a ser “facilitadores” de una infracción en detrimento de los titulares de los derechos de autor.

Precedentes Civiles

- Caso SONY

Dicho caso se planteó con la irrupción en el mercado de las videograbadoras (videocassetteras). La industria cinematográfica tomó como una grave amenaza a los propios intereses dicha aparición en el mercado de esta nueva tecnología¹⁵. Se podría decir que la esencia del caso “Sony” era el “reproche de responsabilidad basado exclusivamente en la distribución de un producto con tantos usos, tanto lícitos como ilícitos. Dicho caso estableció a través de su sentencia “un criterio de equilibrio entre el interés de protección de contenidos y el de innovación”¹⁶. Por lo tanto se aceptó como criterio que si una tecnología tiene usos lícitos, entonces es legítima aunque haya gente que la use para infringir la ley.

- Caso NAPSTER

Napster era un software creado en 1999 y fue la base sobre la que se creó y creció la empresa “Napster” que tuvo como finalidad principal prestar servicios de intercambio “on line” de archivos que contenían música en forma gratuita. A partir de ese momento comenzó a promoverse el intercambio de archivos entre usuarios de ordenadores. Napster llegó a los 70 millones usuarios distribuidos en todo el mundo. A todos ellos se les prometía que podrían compartir sus archivos en formato MP3 operando desde sus propios equipos, “sin tener que pasar por un servidor central”. Así podrían acceder a los archivos en formato mp3 que se encontraran en los ordenadores de todos los otros usuarios de Napster que estuvieran utilizando el sistema y que hubieran accedido previamente a compartir dichos archivos todas las veces que los datos fueran solicitados por los demás usuarios conectados.

Dicha tecnología a disposición de los usuarios hacía posible localizar y descargar cualquier canción en formato MP3, sin tener que buscar sitios especiales en los cuales estuvieran alojados los archivos MP3 para descargarlos desde allí.

En diciembre de 1999 la Recording Industry Association of América (RIAA), entidad que agrupa a las principales compañías discográficas de Estados Unidos entabló una demanda en contra de Napster.com por considerar que el uso de archivos MP3 por parte de los usuarios de Napster era un acto de piratería musical de alta tecnología. Para poder realizar tal acto de piratería era decisiva y fundamental la tecnología aportada por Napster. Sucesivamente, en de abril de 2000 la banda “Metallica” también presentó una demanda contra Napster.com¹⁷.

El caso Napster fue un *leading case* donde los tribunales norteamericanos consideraron que los “infractores directos” fueron los usuarios, o sea aquellos que intercambiaban los archivos, y que Napster fue el “responsable indirecto” por responsabilidad vicaria y contributiva ya que los intermediarios no se pueden escurar en que ellos no saben lo que ocurre dentro de sus redes (teoría de la “ceguera voluntaria”). Así la empresa prestadora de servicios de Internet que eventualmente se viera involucrada en actividades similares a las de Napster sería responsable de infracciones al derecho de autor y los derechos conexos en los casos que: “1- haya tomado conocimiento razonable de la infracción, 2- sepa que el archivo protegido se encuentra a disposición del público y 3- pese a todo ello haya omitido evitar que las infracciones sean perpetradas.”¹⁸

- Caso GROKSTER/KAZAA (2005)

En este caso que resolvió la Corte Suprema de los Estados Unidos en 2005 un grupo de estudios cinematográficos demandaron a “Grokster Ltd y Steamcast Network Inc”, por defraudación a las leyes del copyright, ya que dichas compañías ofrecían gratuitamente a través de internet programas P2P de intercambio de archivos audiovisuales y/o musicales protegidos por el derecho de autor, permitiendo a los usuarios la posibilidad de distribuir, reproducir y descargar obras protegidas por los derechos de autor, violando las leyes de propiedad intelectual. El negocio de las demandadas – visto

que la distribución de programas de intercambio era gratuita – radicaba en la venta de espacio publicitario y la posibilidad de direccionar sucesivamente la publicidad a los usuarios.

La defensa de las demandadas se basó en la “doctrina Sony” de la Corte Suprema. A través del proceso quedó demostrado que el 90% de los archivos disponibles en las redes P2P eran obras protegidas por las leyes del derecho de autor, y consecuentemente, su transferencia, reproducción y descarga, constituía un hecho ilícito, y que sólo el restante 10% podría entrar en los usos lícitos. Teniendo en cuenta esta información la Corte Suprema llegó a la conclusión que los tribunales de primera y segunda instancia, que habían absuelto a las demandadas, habían aplicado erróneamente la doctrina “Sony”, ya que ante dichos niveles de tráfico ilegal de contenidos protegidos no se podía calificar como “Sustancialmente lícito” el uso de dichos programas. O sea, en este caso la Corte Suprema agrega un nuevo elemento que los tribunales deben tener en cuenta y es la *cuantía (o la cantidad)* ya que resulta imposible sostener que ante semejantes cifras (90% de tráfico ilegal correspondiente a contenidos protegidos) el programa ofrecido pueda considerarse como un “producto destinado a uso sustancialmente lícito”.

La Corte Suprema de los EEUU ordena dar de baja estos sitios que generaban ingresos millonarios en publicidad gracias a permitir al tráfico de contenidos ilícitos y sostiene “la inaplicabilidad” de la doctrina Sony “en aquellos casos en que una empresa utiliza la defraudación intencional como parte esencial de su negocio”, agregando que la administración del Derecho en materia de propiedad intelectual es un ejercicio de “administración de equilibrio” entre los valores de “promoción de emprendimientos creativos y el fomento de la innovación en nuevas tecnologías de comunicación”.¹⁹

Siguiendo esta línea jurisprudencial, también en 2005 los tribunales australianos ordenaron la baja del servicio “KaZaA”. Como vemos el mayor desafío está en el rol que juegan los intermediarios. Está claro que estos no pueden ser responsables de cualquier infracción cometida dentro de sus plataformas (ya que implica controlar a millones de personas simultáneamente) pero tampoco es admisible el extremo opuesto, o sea, que nunca se deba responder por ello.

El intento de control de las infracciones a través de internet y la tecnología digital comenzó con el derecho civil, a través de reclamos de daños y perjuicios, pero a partir de este momento, debido al perfeccionamiento de los procesos de violación sistemática de obras protegidas, y a la determinación mediante estos fallos de que se estaba frente a emprendimientos basados en la defraudación, obteniendo ingresos millonarios a través de facilitar el tráfico ilícito de contenidos protegidos, la innegable responsabilidad de los agentes intermediarios **viró hacia la esfera penal**.

Precedentes penales

- Caso “THE PIRATE BUY” y Megaupload

En abril de 2009 llega la primera condena penal, en Suecia, contra los dueños del sitio “The Pirate Buy”, en ese momento uno de los sitios de intercambio de archivos más populares del mundo que,

utilizando el sistema “bit torrent” permitía el intercambio de archivos P2P. La motivación de la sentencia fue “ayudar a terceros a evadir controles de protección de propiedad intelectual”. A partir de ese momento las condenas penales comienzan lo que podríamos llamar un efecto dominó a nivel global ya que España continúa esta serie en 2009, 2010 y 2011 y continúan a escala mundial, hasta llegar en 2012 al caso más resonante de “Megaupload” donde el Departamento de Justicia de los EEUU y el FBI persiguen al propietario del sitio por asociación ilícita, lavado de dinero, estafa y violación de la propiedad intelectual.

Confrontación entre tribunales argentinos y extranjeros.

Analizando en paralelo la evolución de la jurisprudencia a nivel internacional y a nivel nacional, vemos como la reacción de los tribunales extranjeros fue temporalmente, anterior y más incisiva, ya que al comprobar que las acciones civiles no obtenían los resultados esperados, se avanzó hacia el ámbito penal. Cuando en 2009 se produce la primera condena penal en Suecia, en la Argentina todavía absolvían, como hemos visto al Sr. Potel. Es a partir del “efecto dominó” sobre las responsabilidades penales a nivel mundial que comienza a cambiar la interpretación jurisprudencial local cuyo proceso desembocará en las condenas de las causas “Taringa!” y “Cuevana”.

- Casos “TARINGA!” y “CUEVANA”

En 2011 Telefe, HBO y otras productoras de cine presentaron una denuncia penal contra los responsables del sitio de internet “Taringa!”. La Cámara Nacional en lo Criminal y Correccional confirmó el procesamiento de los responsables del sitio “Taringa!” como partícipes necesarios de los delitos previstos en la ley 11.723.

El fundamento del fallo fue que los hermanos Hernán y Matías Botbol, a través de “Taringa!” brindaron gratuitamente a usuarios no identificados la posibilidad de compartir y descargar archivos que contenían obras protegidas por el Derecho de Autor, garantizando la reproducción ilícita del material. Quedó demostrado en la causa que las infracciones imputadas no se habrían producido en la magnitud ni con la facilidad que se daban si no se hubiera utilizado la plataforma “Taringa!” que permitía, a) el intercambio de oferta y demanda de contenidos que violaban los derechos de propiedad intelectual de terceros, b) facilitaban el anonimato de los usuarios; c) el beneficio económico de los titulares del sitio web dado en virtud de la cantidad de visitas que recibía el sitio, la mayoría de las cuales estaba relacionada con el consumo de esos contenidos.

Si bien es cierto que la “bajada” del material se llevaba a cabo desde otro lugar de la red, a ese sitio no se llegaba sin pasar por “Taringa”, razón por la cual fueron procesados como *partícipes necesarios* para la violación de la Ley 11.723. El daño civil y penal se configura por el intercambio de contenidos protegidos por la propiedad intelectual sin contar con la autorización de los titulares de dichos derechos – violando así el art 2 de la ley 11.723, de los Convenios “Internet” de la OMPI, el Convenio de Berna y el Convenio de Budapest-. Por su parte, el tipo penal se encuentra dentro de la

configuración del art 72 de la misma ley. No podemos dejar de destacar que no toda la plataforma “Taringa!” favorecía la violación de los derechos de propiedad intelectual²⁰.

Por su parte, en 2011, Telefe y seis cinematográficas estadounidenses presentan denuncia penal contra el sitio “Cuevana”²¹ por la distribución de películas y programas de TV en *streaming*, sin el permiso ni la autorización previa de los titulares de los derechos. El tribunal ordenó que “las empresas proveedoras del servicio de acceso a internet (ISP)... en forma inmediata procedan a bloquear el acceso de cualquier usuario de internet a los recursos del sitio web Cuevana TV”²²

En estos dos casos vemos cómo ha cambiado la interpretación jurisprudencial, ya que los tribunales extendiendo el ámbito de aplicación de la ley, han comenzado a interpretar que internet se encuentra incluido en la normativa de la ley de propiedad intelectual y que, por lo tanto, le son aplicables los tipos penales de la 11.723. Precisamente a éstas descripciones “abiertas” nos referíamos cuando decíamos que la ley de Derecho de Autor fue sabia al abrir la puerta a la evolución tecnológica, ya que por una parte permite la inclusión de nuevas obras y por la otra da - todavía hoy- armas para poder defender a los autores.

No podemos dejar de reconocer cuán difícil es aplicar sanciones penales a propietarios de sitios web con una aceptación popular muy reconocida. Al respecto dice la Cámara Nacional Criminal y Correccional “*la débil práctica de persecución de conductas masivas no baste, pues, por sí, a fundar que la conducta no perseguida es socialmente adecuada*”²³ reafirmando de ese modo la diferencia – a veces, abismal - que existe entre legalidad y aceptación social. No podemos dejar de mencionar que hay una corriente doctrinaria que sostiene la llamada “*teoría de adecuación social*” que llega a considerar que visto que estamos hablando de una práctica difundida y aceptada masivamente en la sociedad, no debería ser sancionada penalmente.

Otras violaciones perpetradas a través de la red

Además de los casos que hemos visto que han tenido una amplia difusión, también los tribunales han comenzado a ver llegar causas por violaciones a la Ley 11.723 que tienen como objeto la “reproducción con fines de lucro de fonogramas sin autorización”. Estas causas generalmente tienen como característica que, a través de un sitio web se ofrecen copias ilegales de obras protegidas por el derecho de autor y por los derechos conexos (intérpretes y discográficas), que generalmente son realizadas por el mismo titular del sitio que las promociona. Ante este tipo de hecho podemos relevar *prima facie* dos aspectos. El primero es que para el damnificado, el hecho que el acto ilícito se produzca a través de internet, suele generar la sensación de una barrera o una traba para poder plantearlo judicialmente; como segundo aspecto, el hecho que estos delitos se concreten a través de internet, da la posibilidad a quien lo realiza de multiplicar los beneficios económicos, a la vez que aumenta exactamente en la misma medida los perjuicios para los titulares de los derechos.

En relación al primer aspecto planteado, debemos decir que hoy en día, todas las fuerzas de seguridad cuentan con personal especializado en investigaciones relacionadas con internet. Luego del

primer paso investigativo relacionado con la adquisición de las pruebas (o sea, con internet), el delito de reproducción ilegítima de obras protegidas con fin de lucro, se lleva a cabo de manera tradicional. Cuando el titular del derecho (autor, compositor e intérprete) toma conocimiento del hecho delictivo se plantea “qué hacer”. Los tribunales, en lo específico, la Cámara Nacional de Casación Penal, en los últimos años han venido en ayuda de los autores y han comenzado a aceptar, en la gran mayoría de los casos, aquellas investigaciones que el/los damnificados realizan de motu proprio antes de judicializar el caso²⁴; no hace falta subrayar cuán importante resulta esta admisión de prueba para el resultado final del proceso judicial²⁵.

Un párrafo aparte merecen las violaciones a los derechos morales de los autores, compositores e intérpretes, ya que como hemos dicho, no sólo es posible reproducir copias de una calidad idéntica al original, sino que el desarrollo de nuevos programas y software permiten hoy en día manipular imágenes, voces o cualquier dato de un contenido, de manera que cualquier usuario puede potencialmente con los programas justos, hacer “mezclas” y alterar de algún modo las obras o las interpretaciones de las mismas deformándolas e inclusive cambiando el sentido o ridiculizando a intérpretes o compositores. Claramente estas actividades son violatorias de los derechos de integridad (el derecho a que no sea alterada, seccionada o sufra cualquier tipo de manipulación la obra – o la interpretación -), del derecho a oponerse a cualquier tipo de modificación de la obra, como potencialmente también, del derecho de paternidad (que se reconozca al autor su calidad de creador de la obra, así como al intérprete su prestación profesional que da vida a esa obra).

Corrientes alternativas al derecho de autor

En los últimos tiempos ha comenzado a tomar cada vez mayor difusión pública un sistema alternativo a los derechos de autor tradicionales, llamado “*copyleft*”. Este es un *sistema de licencias de uso* que nació a finales de los años setenta, originariamente para obras como software o bases de datos y que hoy en día se comienza a extender a otro tipo de géneros como la música, la pintura o la literatura. Otra de las características de la evolución tecnológica que hemos analizado es que el proceso técnico en la producción de contenidos se ha vuelto mucho más complejo incorporando funciones multimediales e interactivas, en consecuencia, encontramos una creciente similitud entre licencias de software y licencias de contenido.

Dicho sistema de licencias²⁶ parte de una concepción diferente de aquella tradicional del “derecho de autor”. *Copyleft*²⁷ sostiene como filosofía que toda nueva creación parte de conocimientos anteriores, por lo tanto, en alguna medida, una obra nueva es una copia, más o menos aproximada de una obra anterior. Como vemos, esta concepción resta importancia a la originalidad de la obra, y en consecuencia, la misma queda relegada a un mero rol de *fuentes de inspiración* para generar nuevas creaciones. Desde esta perspectiva cuanto mayor es la difusión de las obras, será también mayor el fomento de la cultura y la creación de nuevas obras, o sea concibe la obra como una realidad abierta y, a la vez, deja a la conciencia de cada autor el ser reconocido – o no – como autor de la obra que pone a disposición de la sociedad. En dicho contexto, a través de estas licencias se

otorga al usuario la plena libertad de reproducir una obra sin ninguna limitación, así como la posibilidad de (re)distribuir cuantas copias desee, y modificarla de la manera que crea conveniente. Faculta de todos modos al autor a conservar aquellos derechos sobre la obra que desee mantener expresamente. Por otra parte, dichas licencias imponen i) la obligación de reconocer el nombre del autor de la obra; ii) que se deje constancia que cada difusión de la obra tuvo como origen una licencia *copyleft*, iii) la imposibilidad de pasar al sistema de *copyright*; y iv) en aquellos casos en los que el contenido fuera modificado, aclarar cuál es el contenido original y cuáles son los aportes del nuevo autor.

En el mundo hay diferentes tipos de licencias *copyleft*, tal vez la más conocida – pero no la única – es “Creative Commons”²⁸, que toma el nombre de una asociación civil nacida en los Estados Unidos que tiene como objetivo buscar el equilibrio entre el derecho de los autores y el derecho de la sociedad como tal a sacar provecho de la innovación y las creaciones. Por su parte en Francia encontramos “Licencia Arte libre” y en España la “Fundación Copyleft”. Desde octubre de 2005 existe en nuestro país “Creative Commons Argentina”.

Los sostenedores de este tipo de licencia ven las mismas como una nueva manera de reconocer y proteger los derechos de autor a través de la reformulación de sus principios – sobre todo los relativos a la faceta patrimonial de los mismos – que tiene como objetivo la multiplicación de las posibilidades de usufructuar de las obras a través de un acceso libre a las mismas y, al mismo tiempo, generar el marco para una nueva creación.

Analizando esta filosofía de la propiedad intelectual, se podría llegar a decir que la idea generadora de *copyleft* es la supuesta dicotomía *protección de* y *acceso a* la cultura, donde el derecho de autor obstruye la democratización de los contenidos vedando el acceso a obras de terceros – las que son, como ya dijimos, recursos generadores de nuevas obras -. Para superar este problema, la solución propuesta es invertir el principio general, el cual, en su nueva formulación dejaría accesibles a todos, todas las obras, salvo oposición expresa del autor. Vale preguntarse: ¿esta filosofía *copyleft* es compatible con la ley argentina?

La ley 11.723, en su artículo 2 reconoce el derecho exclusivo del autor de “disponer de ella, de publicarla, de ejecutarla, y exponerla en público, de enajenarla... y de reproducirla en cualquier forma”, o sea, se consagra la facultad de obtener el disfrute de las utilidades económicas de su obra, ya que concede al autor la trilogía clásica del *ius utendi*, *ius fruendi* y *ius abutendi*.²⁹ Pero, al mismo tiempo, nada le impide al autor, ponerla a disposición del público en general, inclusive, renunciando a ciertos derechos, permitiendo nuevas versiones, modificaciones o adaptaciones.

Tendencias sociales actuales

Ya hemos hablado del problema ligado a las “descargas” de internet de obras protegidas, pero tenemos que reconocer que en ciertas ocasiones, la sociedad (y los empresarios que “leen” esa sociedad) tiene reflejos más rápidos que lo que la doctrina o la legislación creen. La nueva frontera de la música digital ya llegó, se llama *streaming*, es legal y gratis - para los consumidores -. Las nuevas generaciones ven como obsoleto el “viejo” sistema de adquirir música descargando a la computadora

canciones de internet para después hacerse un CD. O sea, un sistema que ha cumplido poco más de 10 años ya es obsoleto, teniendo presente que en 2003 las ventas de Compact disc representaban el 95% de la facturación de la industria discográfica. Es claro que este fenómeno representa una revolución cultural que tiene como uno de sus aspectos salientes un cambio de paradigma. Este nuevo paradigma que está tomando cuerpo en el tejido social es que ha cambiado la “cultura de la posesión”. En la sociedad de hoy, ya no es importante “tener” determinados bienes, sino que lo importante es “tener acceso” a ellos. Libros, cd y vinilos, comienzan a ser objetos de coleccionistas. Hoy en día no se va a la disquería a comprar un CD sin haberlo escuchado antes en internet, con la computadora o en el celular. Sucesivamente se hace una “playlist” y se la comparte con amigos en Facebook o Twitter hasta que el entusiasmo por esa/s canción/es pasó, entonces se la cancela del reproductor Mp3 o del celular, y se pasa a otra. Sólo si la canción “resistió” a estas diferentes etapas de consumo, puede ser que se decida a ir a un negocio a adquirir el CD. Esta revolución cultural nace como consecuencia de YouTube, MySpace o Spotify. Dichos sitios viven de la publicidad que el usuario verá/escuchará antes de poder comenzar a disfrutar de la música seleccionada. Por ejemplo Spotify, sociedad lanzada en 2008 en Suecia, según el propio blog fue desarrollado para “vencer la piratería ofreciendo a los consumidores una alternativa y legal”. Casi todos estos sitios ofrecen también una versión “premium” a través de la cual, abonando una pequeña cifra se evita la publicidad y permite acceder a la música favorita en smartphone, tablet, offline e incluso en los nuevos automóviles de los usuarios, ya que marcas como Ford y Volvo han comenzado a incluir *Spotify* entre los servicios para sus vehículos. La potencialidad de esta nueva manera de ver y escuchar música ha quedado en evidencia por las encuestas realizadas a adolescentes europeos de entre 14 y 18 años que declaraban que el 65% de ellos usan como medio para escuchar música el *streaming*, mientras que sólo el 26% continúa descargando canciones a través de sistemas P2P³⁰. Así el negocio de la música está cambiando nuevamente, y todos los actores sociales – autores, intérpretes, empresarios y gobiernos – deberían hacer un esfuerzo por entenderlo y adaptarse a estas nuevas realidades, tal como lo están haciendo las sociedades de gestión colectiva, como SADAIC, que ha iniciado y llevado a término tratativas para obtener el pago de los derechos de autor de parte de YouTube a través de nuevos tipos de licencias de repertorio adaptadas a internet. Pero este modelo de negocio, es redituable? La respuesta, al momento es negativa. El periódico “*Guardian*”³¹ recuerda que la empresa en sus (pocos) años de historia, todavía nunca ha dado superavit y sus pérdidas han aumentado año tras año, inclusive en el 2012, cuando su facturación creció del 128%. Entonces, cómo harán para continuar? Una de las propuestas es la reducción de los royalties a pagar a los artistas. Dos veces se han levantado en el mundo de Rock/Pop contra esta eventual modificación. La primera es (nuevamente) el grupo *Radiohead* que explica que las cifras ya se pagan hoy en día son demasiado bajas para que justifiquen la presencia del grupo; la segunda es el grupo *Duft Punk* (autores/intérpretes de “la canción del 2013”, el éxito mundial “get lucky”) que por la cifra de cien millones de visiones en streaming su Spotify en el primer semestre de 2013, han recibido en concepto de derechos, la módica suma de 9.700 dólares.³²

Esta nueva revolución cultural ¿no cambiará el modo de escribir de los compositores? Probablemente sí ya que existen sitios como MySpace, que no deja de ser un social network con millones de inscriptos que lo ven y lo usan como un lugar para hablar de sí mismo y mostrarse desde un punto de vista artístico, en el sentido de reflejar la propia personalidad del autor, esa que fue, desde siempre, la esencia del derecho de autor. Es precisamente esta característica que vuelve único a MySpace. Los contenidos subidos por los usuarios son el corazón de MySpace, y hoy son una óptima manera de ofrecerse al mercado.

Tendencias legislativas de los últimos años

En los últimos años, diferentes países ha dictado nuevas leyes sobre el derecho de autor, por ej. la *Digital Millenium Act* de los Estados Unidos, la Directiva de la Unión Europea, la ley de Derecho de Autor de Chile (2010), también la ley de Colombia (2012). Todas ellas intentan marcar un rumbo sano y equilibrado basado en fomentar la innovación y las nuevas tecnologías pero, ampliando sanciones cuando el intermediario conozca la infracción y no haya hecho nada para evitarlo o interrumpirlo y mantiene inalterada la protección de los derechos de Autor. Además permiten perseguir las infracciones en colaboración con el intermediario (ya que si el intermediario no colabora se transforma en co-responsable).

La Directiva Europea 29/2001 encara precisamente la búsqueda del equilibrio entre intereses públicos y privados encuadrando el derecho de autor en el marco del entorno digital, y lo hace a través de tres medidas, que son las relativas a: las “copias privadas”, la prohibición de eludir medidas tecnológicas de protección y las excepciones sobre la reproducción en establecimientos considerados de interés público. Siendo una directiva general, cada país ha comenzado un proceso legislativo propio para adaptar a las diferentes leyes nacionales las referidas disposiciones.

Por último los Acuerdos de los ADPIC (“Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio” de la Organización Mundial del Comercio) que obliga a los Estados miembros a sancionar penalmente, al menos, la piratería a escala comercial.

Conclusiones

Si bien la ley 11.723 fue sancionada en un momento histórico absolutamente diferente al actual, fue una ley con ideas claras y conceptos amplios pero sobre todo, con visión de futuro y por lo tanto le permitió una gran adaptación a la evolución tecnológica inimaginable en la época de su sanción.

Analizando el impacto de la tecnología en el derecho de autor y los derechos conexos, resulta evidente que la ley 11.723 necesita reformas, ya que existen argumentos que en su momento no fueron incluidos y que hoy resultan fundamentales como la gestión colectiva de los derechos de autor y de los intérpretes³³, o la falta de tipificación del delito de falsificación de obras de arte – además de los temas tecnológicos que hemos tratado-. Tal vez los modelos sean el “Código de propiedad intelectual” francés, el Código italiano del 2002 o el modelo del Código europeo del

derecho de autor, sin dejar de tener en cuenta que uno de los objetivos de la protección del derecho de autor en el siglo XXI debería ser el “derecho sobre la apropiación ilícita” que tiene como objetivo el proteger el valor comercial de los resultados creativos, porque no podemos negar que hoy en día las metas del derecho de autor son, en un gran porcentaje, económicas.

Entre las reformas se deberá tener en cuenta que la ley 11.723 fue pensada para una obra escrita, y hoy en día la obra intelectual en el entorno digital tiene diversas modalidades de creación y de explotación, así deberán ser también diversas las medidas a implementarse para la protección de las mismas y de sus titulares, teniendo siempre en cuenta los compromisos internacionales asumidos por la Argentina.

Es verdad que las nuevas tecnologías no han representado sólo problemas al autor, sino que también son sinónimo de avances importantes como ediciones a costos reducidos, acceso a obras inaccesibles, infinita capacidad de almacenamiento así como también comunicación pública a escala mundial. Internet ha revelado un cambio enorme respecto al control de la obra y su explotación, ya que a través de ella el autor/compositor ha descubierto un medio que le permite dar a conocer su obra sin depender de la intervención de terceros y sin correr ningún riesgo financiero.

Evidentemente la evolución jurisprudencial que hemos sucintamente descripto, así como otros problemas que hemos mencionado como los intercambios de archivos, la piratería, la responsabilidad de los intermediarios, y otros temas que han quedado afuera de este primer (breve) análisis como la copia privada, la territorialidad del derecho de autor o el canon digital, así como el debate internacional nos pueden dar una idea de la magnitud del problema y nos obligan a pensar si no nos encontramos frente a un cambio de paradigma. Podemos preguntarnos: ¿éstas dificultades, son verdaderas anomalías? ¿O son parte de la evolución de un proceso de ciencia normal?. De lo que podemos estar seguros es que nos encontramos en medio de un proceso, pero en ese proceso será virtud del legislador anteponer el interés general de la sociedad, sin caer en la trampa de grupos de presión, reubicando como tema central políticas públicas que traten -tal como dijéramos ut supra- de encontrar los justos términos de equilibrio que evidentemente se vieron desplazados con el advenimiento de internet y las nuevas tecnologías. La jurisprudencia y la doctrina, por su parte deberán contribuir a un debate que permita aclarar y enriquecer el concepto de derecho de autor paralelamente al derecho de acceso a la cultura.

1 A los efectos de este trabajo, tomaremos como equivalentes los conceptos de “derecho de autor” y “copyright” si bien no son conceptos jurídicos iguales ya que este último podría entenderse como más extenso, visto que incluye a categorías técnico-organizativas como los productores audiovisuales, a los productores fonográficos y los organismos de radiodifusión – entre otros – mientras que el derecho de autor incluye por su parte los derechos morales. Por último, subrayamos que también son diferentes las áreas de aplicación, mientras que en los países del *Common Law* se aplica el copyright, en los países de tradición latina, - como Argentina - se aplica el derecho de autor.

2 Dicho principio fue reconocido como un Derecho Humano y a través del artículo 75, inc. 22 de la Constitución Nacional reformada en 1994, que dió jerarquía constitucional a una serie de tratados sobre Derechos Humanos que reconocen como tal al derecho de Autor. Estos tratados no derogan ningún artículo de la primera parte de la Constitución y son complementarios de los derechos y Garantías por ella reconocidos. Los Tratados incorporados que reconocen el derecho de autor como DDHH son: la Declaración Americana de Derechos y Deberes del Hombre; Declaración Universal de Derechos Humanos; el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales y la Convención Americana sobre Derechos Humanos.

3 Lipszyc, Delia. “Derecho de autor y derechos conexos” Pág. 61 y ss. Ediciones Unesco/Cerlalc/Zavalía. Buenos Aires.1993

4 La base del proceso de digitalización reside en la codificación en lenguaje binario de textos, imágenes y sonidos. Dicho proceso ha creado los cimientos de la cultura digital ya que permite la homogeneización – acto de reducir todo a una misma fuente, o sea, ceros y unos del sistema binario - de la información para almacenarla y transportarla, y al mismo tiempo, el mismo uso del sistema binario fue fundamental para el paso del sistema analógico al digital acentuando y llevando a la máxima expresión el concepto de desmaterialización del soporte físico de la obra misma.

5 Organización Mundial de la Propiedad Intelectual

6 En 1996 se suscribieron en Ginebra los siguientes tratados: el Tratado de la OMPI sobre Derechos de Autor (TODA/WCT) y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o ejecución y fonogramas (TOIEF/WPPT)

7 Técnicamente la memorización de la obra en la memoria RAM de la computadora también es una reproducción, aunque se trate de una reproducción necesaria para la visualización de la obra. Claro está que, generalmente, una vez que el contenido está incorporado a un sitio web, se produce un segundo proceso, que es la descarga del mismo (“download”) a las computadoras del público en general. Esta descarga tiene como objetivo la visualización en la pantalla de la obra (sin contar que también, como usuarios podemos almacenarla en el disco rígido de la PC, o podemos guardarla en una unidad externa, y todos estos actos son considerados jurídicamente reproducciones).

8 Citado por Delia Lipszyc en “Nuevos temas de derechos de autor y derechos conexos” –Unesco – Cerlac- Zavalía, Bs Aires 2004, pag 283/4.

9 Podríamos definir brevemente las redes P2P como aquellos sistemas a través de los cuales los usuarios de internet utilizando programas especiales pueden interconectarse entre sí para transferir o “compartir” los datos/archivos almacenados en sus computadoras. Dichas conexiones P2P han evolucionado en el tiempo, y dicha evolución fue consecuencia del resultado de las acciones iniciadas por los titulares de los derechos de propiedad intelectual. Los más populares en la actualidad son Bit Torrent, eMule, KaZaA, WinMx, eDonkey y Soulseek.

10 Declaraciones concertadas al art 1.4 del WCT y a los artículos 7.11 y 16 del WPPT

11 Fallo “Cesani c/Montero” citado por el Dr. Horacio Fernández Delpech en la Ponencia “Modernas formas de protección de la propiedad intelectual en internet” – IV Congreso Mundial de Derecho Informático.

12 Como siempre ocurre, a medida que se desarrollan medidas tecnológicas para la protección de obras, paralelamente se han desarrollado también mecanismos que tienen como fin eludir dicha tecnología “protectora”.

13 por ejemplo: el resultado de una búsqueda a través de alguno de los grandes portales como Google o Yahoo, puede cambiar de un día a otro o incluso en cuestión de horas; un sitio que distribuye obras intelectuales puede, en minutos nada más, cambiar de dirección de IP, hosting o de titular; los titulares de un nombre de dominio - importantísimo para determinar el responsable de un hecho ilícito – se pueden transferir fácilmente; la persona dueña del dominio puede ser domiciliada en cualquier lugar del mundo.

14 La Fiscalía de Buenos Aires tomó intervención como consecuencia de un denuncia efectuada por la Cámara Argentina del Libro, pero en realidad la situación se generó en los reiterados pedidos de “les Edition de Minuit” al Sr. Potel. Ante la falta de respuesta, se dirigieron a la Embajada de la República Francesa en Buenos Aires, la que a su vez se puso en contacto con la Cámara Argentina del Libro que fue la institución que efectuó la denuncia ante la Fiscalía iniciando de este modo el proceso penal.

15 En 1984 la Corte Suprema de los Estados Unidos resolvió un caso que ha tenido una importancia y una repercusión trascendental por la consideración que tuvo en la doctrina de esta materia. Se trata del caso en que se discutió la legalidad de los aparatos grabadores de cintas de video (VCRs). En este caso se sostuvo que la copia no lucrativa de un programa de televisión hecha para uso doméstico no transgredía las normas de protección del Copyright que resguardaba al programa grabado. El fundamento de la Corte fue que la nueva tecnología (las videograbadoras) tuvo como uso minoritario el cambio de conducta de los usuarios, que hacían uso de la misma, no para “copiar y usufructuar de dichas copias”, sino para “aprovechar el tiempo”. Así, los productores de tales dispositivos no podían ser responsables directos del daño que eventuales infractores causarían a los titulares de Copyright por el uso ilícito que dieran a sus videograbadores. Específicamente la Corte estableció que la práctica de “aprovechar el tiempo” – por ejemplo al grabar un programa de televisión que va al aire en un horario incómodo o en que el usuario no se encuentra en su hogar, para después poder verlo en otro momento - es una actividad permitida bajo el concepto y la doctrina del “uso justo” (fair use). Esta teoría fue conocida como la “Doctrina Sony”.

16 El caso Grokster: un paso adelante en la defensa de la propiedad intelectual en internet". Alesina, Carbone; Vibes. La Ley T 2005 - F

17 La R.I.A.A. fundó su reclamo en los siguientes puntos: - distribuir música sin pagar por ello y sin el consentimiento de su propietario sobre el derecho de autor atenta contra la industria musical; - cerca de un 90% de los 20 millones de canciones que bajan de la red los usuarios de Napster por día estaban protegidos por las leyes sobre derecho de autor; - los usuarios de Napster bajan 14.000 canciones por minuto; - programas como Napster constituyen la herramienta necesaria y fundamental para realizar copias ilícitas de música digital violando de esa manera los derechos que tienen sobre ella los autores, los intérpretes y las compañías discográficas; - estas prácticas tienen como consecuencia directa una disminución de las ventas; - por último, se frena de esta manera un nuevo negocio como es la transferencia de música en forma paga por internet. Por su parte Napster replicó con los siguientes argumentos: - Ni la empresa ni los usuarios habrían incurrido en ilícitos toda vez que el intercambio de canciones se ha realizado a título personal y sin ánimo de lucro, de acuerdo a lo estipulado en el Audio Home Recording Act de 1992; - Los usuarios de Napster intercambiaban legalmente sus propias propiedades y si, en ese intercambio de propiedad privada hubiera hipotéticamente algo de ilegal, el propio Napster no podría ser considerado responsable.- Por último, presagiando un resultado desfavorable, acusó a la RIAA de tratar de obstruir su tecnología para dominar el mercado global de la música, valorado en U\$S 39 billones de dólares.

18 "Derecho del entretenimiento". F. Vibes, J. Delupí. Ed. Ad – Hoc, Buenos Aires - 2006 pg 122

19 Ob. Cit. Alesina, Carbone; Vibes. La Ley T 2005 - F

20 En julio/agosto de 2013, y como consecuencia del proceso penal citado supra, Taringa! ya había iniciado un profundo cambio en su política empresarial a través de un proceso de transformación del sitio con el objetivo de convertirse en una red social de cabecera en el mundo hispanoparlante. Prueba de ello fue el anuncio dado en el marco del MICA (Mercado de Industrias Culturales Argentinas – abril de 2013) de la firma de la carta de intención entre Taringa (www.taringa.net) por una parte, y por la otra la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC), la Cámara Argentina del Libro (CAL) y la Asociación Argentina de Intérpretes (AADI), con el objetivo de profundizar el acceso en la circulación de bienes culturales, garantizando la amplitud y diversidad de los contenidos implicados, así como también la necesidad de imprimir a ese proceso una impronta federal, inclusiva y equitativa.

21 El portal Cuevana, al momento de la denuncia, podía contar con, aproximadamente, doce millones de visitas diarias que solicitaban el acceso a series de TV y/o películas.

22 No podemos dejar de subrayar que una parte de la doctrina ha realizado críticas "técnico-informáticas" al fallo, como la Dra. Lo Giudice en su artículo "Cuevana TV, un nuevo Napster?"

23 Fallo de la CNCriminal y Correccional "C, J.J. s/infracción a la ley 11.723", citado por Federico Vibes, en ob. Cit.

24 Un caso típico es que el damnificado – o un tercero por él encargado -, al tomar conocimiento de la actividad ilegal, solicitan al contacto que figura en el sitio, una/s copia/s del CD que le es entregada a cambio del pago del precio oportunamente fijado.

25 Debemos tener en cuenta que, una vez iniciado el proceso, la actividad probatoria no puede desarrollarse fuera del control del órgano jurisdiccional

26 Licencia se entiende como una autorización de uso de una obra protegida por el derecho de autor. Dado que sería antieconómico y desde un punto de vista práctico, imposible, que cada autor negocie con cada eventual usuario, suele utilizarse una "licencia tipo"

27 Copyleft es también usado como un juego de palabras en oposición al "Copyright". Este último le permite a sus titulares la posibilidad de imponer a los usuarios condiciones, limitaciones y restricciones. En oposición, copyleft sería una restricción a las restricciones y limitaciones. Además de la obvia contradicción "right/left" y el juego de palabras (en inglés) que vendría a significar "se deja copiar", o sea, se deja usar por los sucesivos usuarios libremente.

28 En inglés "commons" significa un espacio público (como una calle o una plaza). Por su parte "creative" hace una clara alusión a la creatividad, y juntos significan un espacio abierto al público para el desarrollo creativo.

29 *ius utendi*: el derecho de servirse de las cosas conforme a su destino. *ius fruendi*: el derecho de percibir las utilidades habidas directamente de las cosas. *ius abutendi*: el derecho de disponer de las cosas.

30 Datos publicados en el "Corriere della Sera" el 28/7/2012 – Milán, Italia.

31 Citado en el artículo "la musica social è un po' stonata", de Fabio Chiusi, en el Corriere della Sera, Milán, Italia, del 01/09/2013

32 Ob. Cit. F. Chiusi

33 Recordemos que SADAIC fue fundada en 1936; ARGENTORES, en 1934; AADI, en 1954, o sea, todas las sociedades de gestión colectiva fueron creadas con posterioridad a la ley 11.723 de 1933. La única sociedad presente al momento del dictado de la norma era la SADE (Sociedad Argentina de Escritores), pero que no cubría las funciones de las actuales sociedades de gestión.

Espacio Joven - Artículo nº 1

"Cantando con Tics y el arte de la implementación" Educación vocal y nuevas tecnologías

Programa Nacional de Coros y Orquestas Infanto Juveniles para el Bicentenario
Ministerio de Educación de la Nación Argentina

Lic. Analía Beatriz Bejar

INTRODUCCIÓN

El avance de las Tics y la comunicación en estos 25 años es enorme: telefonía, transmisión de datos, internet, chat, mensajería, gobierno electrónico, comercio electrónico, entornos virtuales de aprendizaje (e-learning), ya no solo son tecnologías, sino que son medios de comunicación, educación, desarrollo, interacción, organización social, participes y generadores de cultura y hechos culturales donde la diversidad cultural revela particularismos en las temáticas que abarca. Desde los pueblos originarios, temas sobre género, producción y desarrollo, objetos culturales y de consumo, participación, empoderamiento, una pléyade de elementos teóricos que se ponen en juego y forman parte de la política en relación a lo tecnológico, donde se entrecruzan ciencia, educación, cultura, comunicación, tecnología, economía y derechos culturales.

El modelo de desarrollo social inclusivo planteado por el Gobierno Argentino desde 2003 nombra la Inclusión Digital¹ como parte de importante de su Agenda de Gobierno, con el objetivo de permitir una mayor integración social, acceso y desarrollo de capacidades tecnológicas que permiten disminuirla brecha digital y fomentan el desarrollo tecnológico. Esto es parte de la problemática de acceso a la información y capacitación, necesarias para enfrentar un proceso de desarrollo social, cultural y económico con las competencias que la generación del siglo XXI necesita para el acceso al mercado laboral, la creación y desarrollo de empresas, tecnología, la comunicación social, la participación ciudadana y la comunicación, donde las redes sociales e internet son herramientas y medios necesarios.²

Parfraseando a R. Carneiro (2004) las Tics son una palanca para la transformación, que impacta la educación y las prácticas docentes determinando un contexto en construcción con las Tics siendo posibilitadoras de un "cambio" (tanto a nivel curricular como de las "prácticas" docentes) por su instrumentación como herramientas pedagógicas, a nivel de los entornos de aprendizaje como a la hora de la evaluación y la formación de los docentes: determinando prácticas³ donde la justicia curricular mediante la equidad, permiten y construyen inclusión (Ley de Educación nº 26.206) con

alumnos capaces, al decir de A. Sen (2010), de elegir y participar desarrollado sus capacidades y funcionamientos asociados ampliando sus derechos y empoderamiento.⁴

Según F. Delalande (2004) “un hecho marca la historia reciente: la relación entre la música y la tecnología, pero dicha alianza se relativiza, ya que la música culta, anterior a nuestro tiempo también requería de una tecnología pero diferente. Diferentes aspectos de la mutación de la música y sus consecuencias estéticas, sociales y pedagógicas aparecen en la escuela como entorno de innovación de nuevos lenguajes mediatizados por las nuevas tecnologías Tics, propiciadoras de nuevos entornos de aprendizaje, creación e innovación a nivel de los alumnos, docentes, institución y sociedad”.⁵

Integrar las TIC de una manera eficiente en nuestra tarea docente, para que nuestros alumnos alcancen aprendizaje significativos, objetivo primordial de la “Escuela del siglo XXI” y un desafío a la hora del abordaje de la educación vocal, puesto que la voz es el instrumento con el cual convivimos, que para su exploración y abordaje requiere de un proceso de investigación y experimentación donde se integran aspectos cognoscitivos, neurolingüísticos, corporales, sociales y culturales; mediante el uso de las TICs se fomentan nuevas estrategias y abordajes para el desarrollo e implementación del proceso de exploración, construcción de lo vocal como también presenta desafíos, ventajas y obstáculos a la hora de la implementación, los cuales pueden ser abordados, analizados sistematizados para el mejoramiento de las practicas docentes en Educación Vocal.

El presente trabajo es un estudio de caso realizada en la Comunidad del Naranjo en la escuela Polimodal 123 y la escuela Media El naranjo, localidad del departamento de Burruyacú, una comunidad de trabajadores de las empresas relacionadas a la industrialización del limón y la caña y recolectores golondrinas que durante el verano emigran al sur para la cosecha de la manzana, en la provincia de Tucumán, mediante el programa nacional de Coros y orquestas del Bicentenario durante 2013-2014.

En la implementación de la secuencia didáctica del caso, además del docente de ed. Vocal participan en la actividad del proyecto un Equipo técnico conformado por: Director de coros, un Docente de lenguaje Musical un Docente de Ed. Vocal y una Docente integradora Psicóloga Social (Operador socio comunitario y del equipo).

EDUCACIÓN VOCAL Y TICS

El estudio de la técnica instrumental, incluyendo la técnica vocal es plausible de transmitirse mediante el soporte virtual constituyendo un entorno de aprendizaje ampliado (Tic- Tac-Tep)⁶ donde las utilidades de las Tics trasuntan su uso como herramienta, sino que se integran en la construcción de los contenidos y el aprendizaje, la participación y la inclusión. El impacto de las Tics sobre lo musical es amplio: creación, producción, distribución, consumo, aprendizaje, etc.

En la experiencia creativa en el ámbito musical, la clave no está en los recursos tecnológicos propiamente dichos, sino en la facilidad que éstos ofrecen para desarrollar las capacidades creativas de los usuarios. Capacidades que, a menudo, están limitadas por su educación y experiencia.⁷

Existen muchas posibilidades y usos de las Tics que han transformado la educación musical en la actualidad. Algunas de las propuestas para uso educativo parten de la transformación en la interpretación, la composición, la circulación de material en distintos soportes: partituras, pistas, tomas de sonido, mezclas, un sinfín de música en distintos formatos que socializan los contenidos y permiten enriquecer las prácticas docentes, innovando los métodos de aprendizaje musical.

Integración, participación, retroalimentación, dominio instrumental, innovación, evaluación, equidad, justicia son las palabras claves de un nuevo paradigma donde los roles de los actores participantes determinan un nuevo contexto escolar, mejor dicho un tipo diferente de alumnos y docentes comprometidos, en constante proceso de cambio, partes de una comunidad cuyos cambios sociales y tecnológicos, los requieren con capacidades para enfrentar dichos cambios sin perder de vista la participación, equidad, inclusión y justicia social.⁸

A través de una serie de propuestas didácticas con contenidos curriculares concretos, los alumnos pueden conocer y aprender a aplicar los recursos Tics (Audacity, Finale, programas de edición de video, grabador, teléfonos digitales) mediante la estrategia metodológica más apropiada.

Los alumnos están insertos en su entorno de aprendizaje que constituye su contexto inmediato, es decir, donde se desenvuelve un espacio familiar constituido por medio de sus experiencias sensoriales directas o indirectas, cercano en el tiempo y/o en el espacio. Desde esta perspectiva, la observación e interpretación del entorno de aprendizaje se convierte en un elemento clave para la adquisición de los saberes⁹, en tanto se explora y constituye *el instrumento vocal*¹⁰, el cual requiere una exploración donde se combinan la sensopercepción, lo psicomotriz (en tanto que lo neuromuscular participa del funcionamiento del aparato respiratorio y fonatorio¹¹ que se combinan constituyendo el instrumento vocal), lo cognitivo y lo lingüístico y lo socio cultural.

La discriminación de los diferentes sonidos sus características y su relación con lo vocal son de importancia para el desarrollo y profundización de los contenidos, en tanto la ejecución de una obra musical siempre involucra un andamiaje neuromuscular, el manejo de contenidos integrados a nivel cognoscitivo y lingüísticos (memoria, atención, articulación, dicción) y el manejo de estilos que se corresponden con una estética con parámetros característicos: timbre, ritmo, melodía, armonía, rasgos característicos, un contexto sociocultural e intérpretes.

En este caso específico, es fundamental para el desarrollo de la competencia artística en educación vocal, facilitar ese proceso aprendizaje y construcción del instrumento vocal, a través de actividades en las que se utilicen recursos Tics.



FIG. 1

FUNDAMENTACIÓN DE LA SECUENCIA DIDÁCTICA

El contexto que genera la Ley de educación N°20.206, citada por varios, enmarca la importancia de las Tics no solo por su efecto generador de nuevos contextos de prácticas y construcción del conocimiento, sino que permite la disminución de la brecha digital, a efectos de la globalización cuyos efectos de desigualdad impactan profundamente a nuestra sociedad, este contexto legal y político es un contexto inclusivo y de derechos que permite la inclusión de la “diversidad” y su efecto principal la “igualdad” cultural y social, asegurando una alfabetización calificada y cualitativa.

Entonces somos protagonistas de la construcción “Histórica de la Igualdad”, mediante un proceso libertario que cuestiona lo preestablecido y los poderes que subyacen a toda practica institucionalizada, como es la docente, de constante desafío que involucra al docente y los alumnos en una espiral interactiva participativa donde la comunicación se potencia y es el vehículo primordial para alcanzar metas y objetivos, que apropian de conocimiento al alumno, el docente y la comunidad.

Dos ámbitos se determinan en al aprendizaje intermediado por Tics¹² propuestos por la secuencia didáctica: el ámbito grupal y el individual pero no de la manera tradicional, ya que las producciones conceptuales participativas apelan a la colaboración y el aprovechamiento de las capacidades de cada integrante del aula, donde la retro alimentación es parte de la autorregulación del grupo, con lo cual ningún proceso es igual a otro, porque entran en juego las competencias individuales y grupales que caracterizan al conjunto y lo hacen único, manifestándose de forma directa en sus producciones, potenciadas por las herramientas tecnológicas utilizadas en post del desarrollo de la creatividad aportada por el arte como potencia trasformadora de nuestra realidad interna y externa.

El aprendizaje colaborativo integra al ordenador como mediador para aprender con otros, en grupo e interacción con objetivos comunes y responsabilidades distribuidas equitativamente, los individuos que intervienen se afectan mutuamente, intercambian proyectos y expectativas y

replantean un proyecto mutuo, que los conduzca al logro mutuo de un nuevo nivel de conocimiento por medio del aprendizaje, la interacción y la cooperación.¹³

IMPLEMENTACIÓN DE LA SECUENCIA DIDÁCTICA

LA SECUENCIA DIDÁCTICA

La búsqueda fundamental de la secuencia didáctica es **la adquisición de una técnica vocal básica**. Con la exploración y el desarrollo de **la voz hablada y cantada** orientando las actividades con **la voz como instrumento expresivo**, la exploración de la voz como instrumento requiere del desarrollo de los contenidos referidos al **aparato fonador y de la función de la voz** tanto en la improvisación como en la interpretación.

El abordaje y conocimiento de **Técnicas de respiración, relajación, articulación y emisión** son el eje troncal para el desarrollo de la secuencia didáctica, ya que constituyen el andamiaje de la educación vocal y la construcción y desarrollo de un **Instrumento Vocal Funcional**.

COMPETENCIAS GENERALES Y ESPECÍFICAS

COMPETENCIAS GENERALES

- Aplicar los métodos de trabajo más apropiados para superar los retos que se le presenten en el terreno del estudio personal y en la práctica musical colectiva.
- Conocer las características propias de su instrumento principal, en relación a su idiosincrasia y acústica, evolución histórica e influencias mutuas con otras disciplinas.
- Conocer y ser capaz de utilizar metodologías de estudio e investigación que le capaciten para el continuo desarrollo e innovación de su actividad musical a lo largo de su vida y actividades musicales.

COMPETENCIAS ESPECÍFICAS

- Elaborar, seleccionar, aplicar y evaluar actividades, materiales y recursos de enseñanza/aprendizaje musicales en función de las demandas de cada contexto educativo, siendo versátil en el dominio de los instrumentos y otros recursos musicales y aplicando de forma funcional las nuevas tecnologías.
- Conocer los elementos constitutivos de la música mostrando un alto dominio en percepción auditiva, lectura, análisis, escritura, improvisación y creación musical, y ser capaz de interrelacionar todo ello para aplicarlo y utilizarlo adecuadamente en el desarrollo de la propia actividad.
- Adquirir dominio técnico y capacidad expresiva en la interpretación y en agrupaciones vocales e instrumentales, como base para la improvisación, creación y experimentación con el propio instrumento, la voz y el cuerpo en situaciones concretas de enseñanza/aprendizaje musical.

- Ser capaz de desarrollar una práctica educativa-musical, como artista orientada a la comunidad.

COMPETENCIAS TRANSVERSALES

- Utilizar las habilidades comunicativas y la crítica constructiva en el trabajo en equipo.

CONTENIDOS Y ACTIVIDADES

1- CONTENIDOS

Eje 2 EN RELACIÓN CON LAS PRÁCTICAS MUSICALES Y SU PRODUCCIÓN

Constitución y manejo del instrumento vocal para la ejecución del repertorio, complementado por los conceptos y actividades audio perceptivas, de aprendizaje y ejecución del repertorio, así mismo integración con las asignaturas lengua, matemática y ciencias sociales.

PROPÓSITOS

- Promover el desarrollo de las posibilidades de producción vocal, la expresión y la comunicación a través del cancionero coral elegido.
- Promover la expresión coral como medio de relación con sus pares y la comunidad, para el uso del tiempo libre y el ocio en forma creativa evitando el consumo de alcohol y drogas.
- Transmisión de valores: cooperación, trabajo en equipo, igualdad, participación.
- Reconocimiento y concientización del instrumento vocal, internalización del instrumento vocal (conciencia e imagen corporal).
- Reconocimiento y manejo de escalas y arpegios terceras, quintas y octavas.
- Exploración de sonoridades mediante el uso de la voz incorporando lo vocal de manera consiente: respiración, emisión, sonido, frecuencias (agudo, grave).
- Determinación del registro vocal por los parámetros: color, timbre, altura y extensión.

OBJETIVOS

- La participación activa de los estudiantes
- La ejecución de escalas y arpegios que incluyan en un nivel básico de coordinación grupal tanto relaciones tonales como desempeños vocales o instrumentales accesibles y ostinatos o claves rítmicas.
- La capacidad de improvisar (componer en tiempo real) usando como soporte la voz y otras fuentes sonoras (en todas sus posibilidades tímbricas) en contexto definido y secciones acotadas.

- Desarrollo de la capacidad de cantar y acompañarse, ya sea con el uso de claves rítmicas y/o bases armónicas donde el nivel de dificultad no obstaculice la continuidad.
- El dominio inicial de los modos de producción (respiración, apoyo, emisión afinación) musicales grupales sean propias y/o de otros por medio del cancionero coral elegido.



2 – ACTIVIDADES

I ENCUENTRO - APERTURA: 12 minutos

- Presentación del tema aparato fonador, reconocimiento del esquema corporal y experimentación del sonido mediante el uso de los resonadores superiores.
- Presentación de los conceptos aparato fonador y mantra por medio del multimedia.

ACTIVIDADES	DESARROLLO
Presentación de los contenidos: ESQUEMA CORPORAL APARATO FONADOR RESONADORES RELAJACIÓN MANTRA	Mediante la realización de preguntas sobre los conceptos partiendo de los saberes previos que tengan los alumnos ¿Qué es el aparato fonador? ¿Qué es el esquema corporal? ¿Qué son los resonadores? ¿Cómo funcionan? ¿Qué es un mantra? ¿Qué es la relajación? ¿Han realizado actividades de reconocimiento y/o práctica del aparato fonador, resonadores, relajación y mantras? Si desarrollan contenidos sobre los conceptos también se indagará sobre la asignatura donde adquirieron los conceptos y la metodología.
Presentación de los conceptos desde la perspectiva del docente mediante material multimedia	https://www.youtube.com/watch?v=VH3DgGX5vVM https://www.youtube.com/watch?v=LmBj9Ni_CBw
OBJETIVOS DE LA ACTIVIDAD	Se espera que los alumnos puedan realizar el reconocimiento o reactualización (si el grupo presenta saberes previos sobre las temáticas) de los contenidos trabajados durante el debate y la presentación del material multimedia, para proseguir con la exploración práctica de los conceptos y poder realizar ,mediante un análisis y síntesis teórica ,el aprendizaje de estos conceptos a posteriori del debate del cierre de la clase

DESARROLLO (20min.)

PRIMERA PARTE

Durante la realización de los ejercicios el docente observará y corregirá a los alumnos, tomando la precaución de no inducir o interferir con la exploración individual y reforzando el concepto de que están realizando un proceso de descubrimiento y construcción donde cada alumno tiene su tiempo e individualidad para asimilar conceptos comunes y necesarios a la hora de cantar.

Reconocimiento del Esquema Corporal

A- POSTURA



Previamente a la realización de las actividades se realizan estas preguntas que se conceptualizan mediante intercambio con el docente:

- ¿Porqué es importante la manera en que nos paramos para poder cantar?
 "para que la emisión del sonido sea libre y eficaz"
- ¿Por medio de qué acciones lograrían estar cómodos manteniendo la postura erguida y cómoda?
 "tomando contacto con nuestro cuerpo mediante ejercicios vamos a desamillar nuestra "memoria neuromuscular" comenzando por la postura"
- ¿Cómo relacionan esto con el concepto de Esquema corporal?

Nuestro cuerpo, el mismo tiene una imagen a nivel mental el esquema corporal, que podemos concientizarlo mediante actividades que ponen atención en lo neuromuscular fino y grueso, estos conceptos se van a desamillar a *proliferar* mediante actividades de búsqueda y conceptualización multimedia

El docente presenta la actividad "marcando el ejercicio"

"Nos colocamos de pie con una distancia de una baldosa entre ambos pies, con la columna recta buscando una postura cómoda, nos balanceamos en el lugar hacia adelante y atrás, mediante lo cual chequeamos las tensiones a nivel de los miembros superiores y el tronco, cuando logramos balancearnos en el lugar, es debido a que no nos rigidizamos"

Realizamos la actividad con el uso de imágenes como "piensen que tienen un hilo imaginario, como las marionetas, este hilo atraviesa todo su cuerpo", buscamos tener un centro donde la cadera no esté hacia adelante o hacia atrás, en el centro, en una posición cómoda.

Realizamos las actividades mediante ensayo-error el docente marca y los alumnos experimentan, el docente observa, chequea y re expone hasta que se alcanza la postura y el eje corporal, integrando la secuencia explorada.

B- RELAJACIÓN

Conservando la postura el docente propone un trabajo con las extremidades superiores e inferiores, el tronco y la cabeza "tomando conciencia de nuestro cuerpo"

Se realiza el reconocimiento de la postura por medio de la propuesta "con los ojos cerrados estamos atravesados por un hilo imaginario que nos sostiene: Tomamos conciencia de la planta de nuestros pies: prestamos atención "nos focalizamos", en nuestros pies, que sentimos los alumnos brindarán sus opiniones

Tomamos conciencia de nuestras extremidades:

cuál es su posición, que sienten? Vuelven a opinar. Tomamos conciencia de la posición de la cadera: en el centro ni adelante o atrás, que sienten a nivel de la columna lumbo sacra?

Se prueban movimientos hacia adelante o hacia atrás y se indaga donde encuentran mayor comodidad y relajación

Tomando conciencia del Tronco y la cabeza: la atención se concentra sobre el tronco se realizan ejercicios de tensión y distensión de las extremidades superiores extendiendo los brazos hacia arriba y luego relajando rotación de hombros, rotación de cabeza

El trabajo es con los ojos cerrados y concentrados en lo que van experimentando con cada ejercicio, se indaga sobre las sensaciones, con foco a la diferencia entre tensión, distensión y postura en eje relajada

Los ejercicios:

1- Llevar la cabeza hacia atrás y adelante.

<p>El mentón de un hombro a otro.</p> <p>Levantar la cabeza hacia atrás y adelante.</p> <p>La cabeza hacia atrás (desde la posición vertical).</p> <p>Dejar caer la cabeza, hacia adelante y atrás, moviendo hacia los costados, como un Pezchulo.</p> <p>Elevar los hombros y bajarlos.</p> <p>Elevar los hombros y mantenerlos así moviendo la cabeza a ambos lados, bajar los hombros.</p> <p>Elevar los hombros y girar la cabeza adelante y atrás.</p> <p>Elevar los hombros y girar hacia adelante y atrás.</p> <p>Continuar en la misma forma con los ejercicios.</p> <p>Entre cada ejercicio, dos segundos de cabeza completa.</p>	<ol style="list-style-type: none"> 2- Con la cabeza al costado (mirando el hombro derecho), llevar la cabeza hacia atrás y adelante. 3- Igual al anterior, pero mirando el hombro izquierdo. 4- Llevar el mentón de un hombro a otro. 5- Mover la cabeza de manera pendular, teniendo el mentón inclinado sobre el pecho. 6- Elevar los hombros y bajarlos (gesto de "no me importa"). 7- Elevar los hombros y mantenerlos así moviendo la cabeza a ambos lados, bajar los hombros. 8- Llevar la cabeza atrás, flexionando los codos tratando de unir los omóplatos, volver a la posición inicial. 9- Mover los hombros hacia adelante y hacia atrás, con pequeños movimientos circulares.
<p>OBJETIVOS DE LAS ACTIVIDADES</p>	<p>Reconocimiento del esquema corporal, toma de conciencia de la constitución y funcionamiento de los elementos del esquema corporal mediante el desarrollo de actividades neuromusculares que involucran la musculatura gruesa y fina, que permiten la constitución de hábitos posturales mediante el ensayo y error por medio de secuencias con ejercicios para la toma de conciencia del cuerpo, las extremidades, cabeza, tronco y su relación con lo postural para el canto en tanto concientización del esquema corporal, imagen mental, para su uso de manera consciente y dirigida.</p> <p>Realización de un trabajo combinado de introspección y sensopercepción, guiado con intercambio de lo experimentando en un ida y vuelta constante, la autoobservación y observación, chequeo, autocorrección por parte de los alumnos y el docente</p>

SEGUNDA PARTE

ACTIVIDADES	DESARROLLO
<p>APARATO FONADOR RESPIRACIÓN SONIDO CALDEO</p>	<p>Con un intercambio sobre el significado de estos conceptos se re expone que entienden los alumnos por aparato fonador, se precisa la definición del docente presentada anteriormente por el material multimedia "como conjunto de músculos y cartilagos que permiten la producción y emisión del sonido constituido por la laringe, cuerdas vocales, resonadores de constitución ósea que permiten la amplificación del sonido y la lengua como herramienta de articulación de los sonidos"</p> <p>También se procederá a intercambiar sobre el papel de la respiración en la producción del sonido y la necesidad de "caldear o calentar la voz para cantar "siempre se tomaran en cuenta los conceptos que tengan los alumnos para introducir los conceptos que sugiere el docente</p>
<p>Mediante el uso del sonido <i>ohm</i> (mantra hindú) Introducido al inicio de la clase exploración de los conceptos: aparato fonador, respiración, caldeo y sonido.</p>	<p>Realización de la secuencia: inspiración, retención y/o bloqueo, expiración, manejo del aire, de pie, con los sig. ejercicios:</p> <p>a) <i>Inspiración y expiración del aire</i></p> <p>I- Realización de la inspiración lo mas libre posible tomando atención a la apertura de las costillas y la expiración sin forzar utilizando la idea de los vasos comunicantes y/o un globo que se infla y luego se desinfla</p> <p>II-Colocar las manos sobre las dos últimas costillas flotantes; que los pulgares queden hacia atrás y los demás hacia adelante. Presiona.</p> <p>Tomar aire, inspirar suavemente por la nariz, sin hacer ruido.</p> <p>Inflar el tórax pensando como si todo el cuerpo fuera un tubo, hacer un esfuerzo sin tensionar y pasar el aire a los costados, aflojando las manos.</p> <p>Cuidar, que el aire no se vaya hacia arriba, no mover el tórax, poner atención en los hombros.</p> <p>Sacar el aire, espirar, soplando fuerte por la boca, apretando las manos y achicarse.</p> <p>Al sentir mareos, náuseas o algo raro en el organismo, detenerse por unos minutos e iniciar nuevamente el ejercicio.</p>
<p>APARATO FONADOR RESPIRACIÓN SONIDO CALDEO</p>	<p>Con un intercambio sobre el significado de estos conceptos se re expone que entienden los alumnos por aparato fonador, se precisa la definición del docente presentada anteriormente por el material multimedia "como conjunto de músculos y cartilagos que permiten la producción y emisión del sonido constituido por la laringe, cuerdas vocales, resonadores de constitución ósea que</p>

Mediante el uso del sonido *ohm* (mantra hindú) introducido al inicio de la clase exploración de los conceptos: aparato fonador, respiración, caldeo y sonido.

permiten la amplificación del sonido y la lengua como herramienta de articulación de los sonidos”

También se procederá a intercambiar sobre el papel de la respiración en la producción del sonido y la necesidad de “caldear o calentar la voz para cantar” siempre se tomarán en cuenta los conceptos que tengan los alumnos para introducir los conceptos que sugiere el docente.

Realización de la secuencia: inspiración, retención

y/o bloqueo, expiración, manejo del aire. de pie. con los sig. ejercicios:

b) *Inspiración y expiración del aire*

I- Realización de la inspiración lo más libre posible tomando atención a la apertura de las costillas y la expiración sin forzar utilizando la idea de los vasos comunicantes y/o un globo que se infla y luego se desinfla

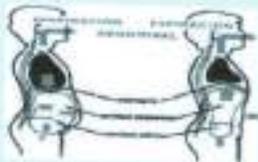
II- Colocar las manos sobre las dos últimas costillas flotantes; que los pulgares queden hacia atrás y los demás hacia adelante. Presiona.

Tomar aire, inspirar suavemente por la nariz, sin hacer ruido. Inflar el tórax pensando como si todo el cuerpo fuera un tubo, hacer un esfuerzo sin tensionar y pasar el aire a los costados, aflojando las manos.

Cuidar, que el aire no se vaya hacia arriba, no mover el tórax, poner atención en los hombros.

Sacar el aire, espirar, soplando fuerte por la boca, apretando las manos y achicarse.

Al sentir mareos, náuseas o algo raro en el organismo, detenerse por unos minutos e iniciar nuevamente el ejercicio. Esto se debe a que no están acostumbradas a este modo de respirar.



b) *Manejo de la columna de aire (flujo)*

I- Con participación de brazos elevación y apertura a los costados, detención a la altura de los hombros (bloqueo), rotación de muñeca, continuación de la elevación hasta la cabeza y expiración descendiendo con los brazos hacia adelante y el tronco hacia abajo expirando con el sonido ha (hache aspirada) el cual se piensa saliendo del centro del abdomen (altura del pupo).

II- Tomar aire suave y silenciosamente por la nariz dilatando sus alas. Esta inspiración debe llevarte a inflar todo el tórax como un tubo (cuidar que no se mueva el tórax). Coloca una de tus manos entre la cintura y la espalda para chequear que



llenes de aire el tórax.

Retén el aire unos segundos, contando mentalmente hasta 6 (seis).

Espira por la boca, colocándola en posición de silbido, dejando fluir el aire acompañando con la mano. Pausa y vuelve a realizar el ejercicio. Si sientes mareos, náuseas o algo raro en tu organismo, detente por unos minutos e inicia nuevamente el ejercicio. Esto se debe a que no estás acostumbrado a este modo de respirar.

Se realiza una indagación de las sensaciones experimentadas:

¿Qué sintieron al realizar esta secuencia?
 ¿Por qué creen que realizamos este trabajo?
 ¿Cuál es la relación entre sonido y respiración?
 c) En posición de parados chequeo de la postura,

Realizar la toma de aire (inspiración) y con la boca cerrada (boca chiusa) en tres tiempos realización de la célula ohm: labios cerrados ejecución de la consonante m, luego apertura hacia la o y cierre con la consonante m, mientras se realiza la expiración del aire.

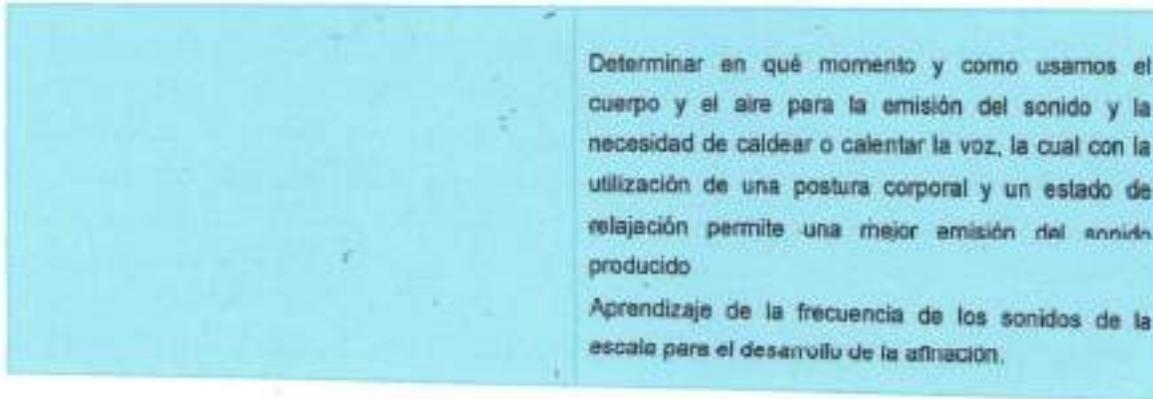
d) Con la boca cerrada ejecución de una escala (do-sol) con ascenso y descenso mediante medio tono.



OBJETIVOS DE LAS ACTIVIDADES

Este grupo además de reconocer su aparato fonador, realizará la determinación de las etapas de la respiración inspiración expiración y su relación con el sonido y su producción mediante las cuerdas vocales y la participación del aire.

También se exploran los conceptos de timbre y la altura de los sonidos durante la realización de las escalas, ya que la selección no se hace mediante audición, sino que el programa se ejecuta sobre preadolescentes y adolescentes escolarizados y no escolarizados (de la comunidad) como público en general, con lo que se realiza un trabajo de musicalización desde conceptos básicos.



CIERRE (10 min.)

Analizar la secuencia de caldeo realizada enumeración y descripción de los diferentes conceptos. El análisis será realizado mediante una construcción común mediante el uso de preguntas orientadoras:

¿Cuáles fueron los ejercicios realizados?

¿Cuáles son los ejercicios relacionados con la postura y el esquema corporal?

¿Cómo influye la postura en la exploración y emisión del sonido?

¿Qué sensaciones experimentaban mientras realizaban los ejercicios?

¿Qué ejercicios respiratorios realizaron cuál es su relación con el aparato fonador y el canto?

¿Cómo se relacionan postura, respiración, producción del sonido, aparato fonador, emisión?

¿Cuáles fueron sus sensaciones al realizar el mantra y la escala ascendente y descendente

¿Cuáles fueron los términos nuevos que aparecieron durante la clase, pueden definirlos con sus propias palabras: esquema corporal, postura, respiración, caldeo, aparato fonador, altura, timbre, sonido, emisión?

TAREA

- Mediante el uso de teléfonos celulares toma de ejecución de sonido propio y de sus pares con el uso de las técnicas exploradas edición mediante Audacity del material tomado.

- Búsqueda de Material audiovisual, en relación a los conceptos trabajados en internet: Aparato Fonador, Emisión, respiración, apoyo, características del sonido, secuencias de caldeo, concepto de escala musical, notas e intervalos, desarrollar la consigna en grupos y realizar mediante cualquier formato (powerpoint, video, edición, escaneo) una síntesis de los conceptos.

- Iniciar la redacción de un diario vocal en google drive y/o Dopbox colocar el material en una capeta individual habilitada para esta tarea, donde describan las experiencias y sensaciones poniendo atención en lo postural, manejo del aire, resonancia y columna aérea.

- Como el grupo es heterogéneo hay alumnos de EGB 2 y Polimodal en los grupos, como los alumnos de polimodal manejan herramientas y programas, trabajarán con los de EGB2 apoyando y tutorando las actividades.

II ENCUENTRO

SABERES PREVIOS

- Conceptos fundamentales: como aparato fonador, respiración, emisión, caldeo sonido, resonadores, notas musicales, escalas, intervalos, apoyo, secuencia de caldeo, que actividades se realizan en un coro, que elementos integran la emisión de la voz cantada.
- Herramientas Tics: manejo de internet, manejo de celulares y net para toma de sonido, creación y administración de blog y Facebook, realización de wikis.

ACTIVIDADES (50 minutos)

APERTURA: 15 min

Repaso de la clase anterior y los conceptos adquiridos: mediante los trabajos presentados en google drive que elija el docente, trabajos que sintetizen los conceptos explorados y asimilados, para llegar a una puesta en común, mediante la cual se organicen y sintetizen los conceptos, para poder observar el grado de asimilación y utilización de los conceptos en la clase a desarrollar.

Los conceptos a desarrollar son:

- Postura
- Esquema corporal
- Relajación
- Aparato Fonador
- Emisión
- Respiración y apoyo
- Características del sonido: altura, timbre, el sonido en el canto
- Secuencias de caldeo, respiración y vocalización
- Concepto de escala musical, notas e intervalos

El docente leerá estos conceptos de los trabajos e indagará a quienes realizaron la consigna, como y porque llegan a las definiciones que proponen, la metodología de trabajo para la realización del mismo.

Luego en un debate común se ampliarán los temas con aportes de la clase.

Integración de los teléfonos celulares para grabar la clase.

Introducción de los conceptos: coro, registro, tipos de voces por medio de preguntas:

¿Qué es un coro?

¿Conocen algún coro o han participado de alguno?

¿Alguien sabe cuál es su registro vocal?

¿Cuántos registros existen?

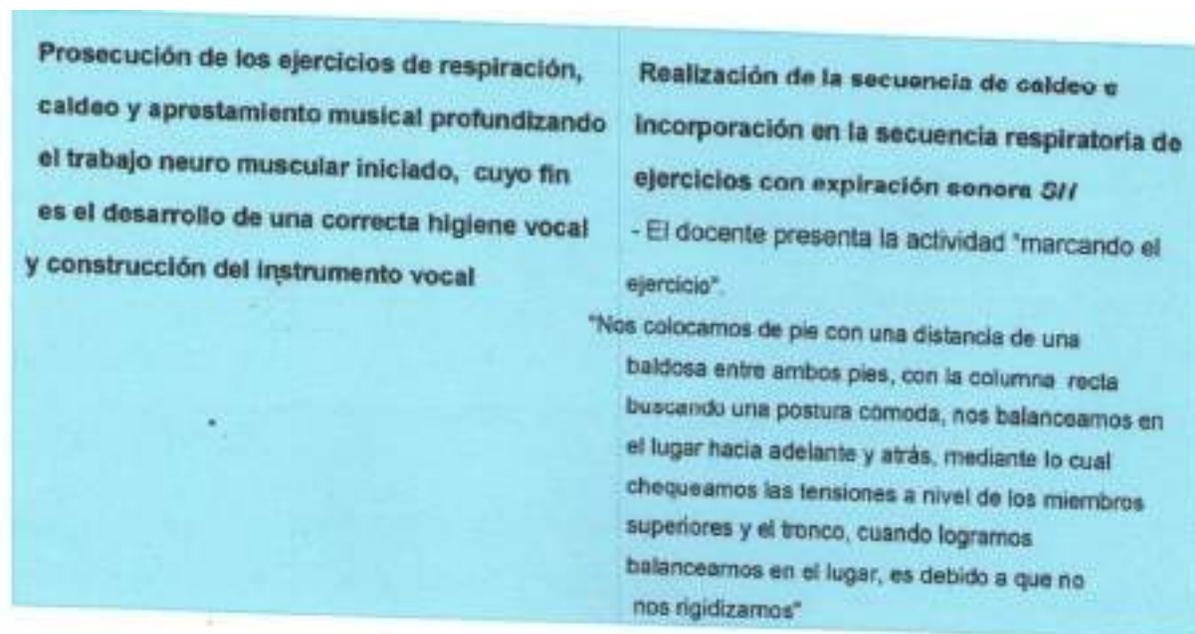
Presentación de los conceptos con un repaso de conceptos ya abordados, mediante material multimedia

<https://www.youtube.com/watch?v=ZXfP3Dzm1t0>

https://www.youtube.com/watch?v=1KiJU_BCTxE

DESARROLLO (25 min.)

Durante la realización de los ejercicios el docente primero presentará y marcará los ejercicios luego observará y corregirá a los alumnos durante la realización, tomando la precaución de no inducir o interferir con la exploración individual y reforzando el concepto de que están realizando un proceso de descubrimiento y construcción donde cada alumno tiene su tiempo e individualidad para asimilar conceptos comunes y necesarios a la hora de cantar.



Realizamos la actividad con el uso de imágenes como "piensen que tienen un hilo imaginario, como las marionetas, este hilo atraviesa todo su cuerpo", buscamos tener un centro donde la cadera no esté hacia delante o hacia atrás, en el centro, en una posición cómoda.

Realizamos las actividades mediante ensayo-error el docente marca y los alumnos experimentan, el docente observa, chequea y reexpone hasta que se alcanza la postura y el eje corporal, integrando la secuencia explorada.

Conservando la postura el docente propone un trabajo con las extremidades superiores e inferiores, el tronco y la cabeza "tomando conciencia de nuestro cuerpo"

Se realiza el reconocimiento de la postura por medio de la propuesta "con los ojos cerrados estamos atravesados por un hilo imaginario que nos sostiene tomamos conciencia de la planta de nuestros pies: prestamos atención "nos focalizamos" en nuestros pies, que sentimos.

Los alumnos brindarán sus opiniones:

Tomamos conciencia de nuestras extremidades:

¿cuál es su posición, que sienten? Vuelven a opinar

Tomamos conciencia de la posición de la cadera: en el centro ni adelante o atrás, que sientan a nivel de la columna lumbosacra?.

Se prueban movimientos hacia adelante o hacia atrás y se indaga donde encuentran mayor comodidad y relajación

Tomando conciencia del Tronco y la cabeza: la atención se concentra sobre el tronco se realizan ejercicios de tensión y distensión de las extremidades superiores extendiendo los brazos hacia arriba y luego relajando rotación de hombros, rotación de cabeza»

El trabajo es con los ojos cerrados y concentrados en lo que van experimentando con cada ejercicio, se indaga sobre las sensaciones, con foco a la diferencia entre tensión, distensión y postura en eje relajada.

Realización de la secuencia de caldeo de sentados exploración y concientización de esta posición ya que se usa para el estudio de las partes musicales de cada registro

Los ejercicios:

- 1- Llevar la cabeza hacia atrás y adelante.
- 2- Con la cabeza al costado (mirando el hombro derecho), llevar la cabeza hacia atrás y adelante.
- 3- Igual al anterior, pero mirando el hombro izquierdo.
- 4- Llevar el mentón de un hombro a otro.
- 5- Mover la cabeza de manera pendular, teniendo el mentón inclinado sobre el pecho.
- 6- Elevar los hombros y bajarlos (gesto de "no me importa").
- 7- Elevar los hombros y mantenerlos así moviendo la cabeza a ambos lados, bajar los hombros.
- 8- Llevar la cabeza atrás, flexionando los codos tratando de unir los omóplatos, volver a la posición inicial.
- 9- Mover los hombros hacia adelante y hacia atrás, con pequeños movimientos circulares.

Si sientes mareos, náuseas o algo raro en tu organismo, detente por unos minutos e inicia nuevamente el ejercicio. Esto se debe a que no estás acostumbrado a este modo de trabajar.

-Incorporación de la posición de sentados ya que la lectura y aprendizaje de las partes corales se realiza en esa posición y al igual que al estar de pie requiere un manejo neuromuscular consistente del esquema corporal y el aparato fonador.

I- Concientización de los isquiones (huesos de la cadera), como punto de apoyo, mediante la imagen "sentados en la punta de la silla", "estoy preparado como si fuera un bombero para salir cuando suene la alarma", me ayudo colocando los brazos hacia adelante y arriba y salgo.

II- Posición de la columna dorsal y lumbosacra siempre teniendo como referencia "la imagen estamos sostenidos por un hilo invisible que nos atraviesa"

Mediante indagación se exploran las ideas sobre estas nuevas experiencias buscando introducir el concepto de actitud postural ¿Cuál sería el uso de esta posición de sentado? ¿Qué beneficios y/o obstáculos presenta?

¿Qué sensaciones experimentan al realizar el trabajo corporal sentada?

-Realización de la secuencia: inspiración, retención y/o bloqueo, expiración, manejo del aire con los sig. ejercicios sin participación de los miembros inferiores:

a) Inspiración y expiración del aire.

I-Realización de la inspiración lo más libre posible tomando atención a la apertura de las costillas y la expiración sin forzar utilizando la idea de los vasos comunicantes y/o un globo que se infla y luego se desinfla.

II-Coloca las manos sobre las dos últimas costillas flotantes; que los pulgares queden hacia atrás y los demás hacia adelante. Presiona.

Toma aire, inspira suavemente por la nariz, sin hacer ruido. Infla el tórax pensando como si todo tu cuerpo fuera un tubo, haz un esfuerzo sin tensionar y pasa el aire a los costados, aflojando las manos.

Cuidado, que el aire no se vaya hacia arriba, no muevas el tórax, pon atención en tus hombros. Saca el aire, espira, soplando fuerte por la boca, apretando las manos y achicándote.

Si sientes mareos, náuseas o algo raro en tu organismo, detente por unos minutos e inicia nuevamente el ejercicio. Esto se debe a que no estás acostumbrado a este modo de respirar.

b) Manejo de la columna de aire (flujo)

I- Con participación de brazos elevación y apertura a los costados, detención a la altura de los hombros (bloqueo), rotación de muñeca, continuación de la elevación hasta la cabeza y expiración descendiendo con los brazos hacia adelante y el tronco hacia abajo expirando con el sonido ha (hache aspirada) el cual se piensa saliendo del centro del abdomen (altura del ombligo).

Desarrollo de ejercitación con la musculatura del macizo facial para introducir los conceptos de articulación y ligado y fraseo

II-Toma aire suave y silenciosamente, por la nariz, dilatando sus alas. Esta inspiración debe llevarte a inflar todo el tórax como un tubo (cuidar que no se mueva el tórax). Coloca una de tus manos entre la cintura y la espalda para chequear que llenes de aire el tórax.

Retén el aire unos segundos, contando mentalmente hasta 6 (seis).

Espira por la boca, colocándola en posición de silbido, dejando fluir el aire acompañando con la mano.

Pausa y vuelve a realizar el ejercicio.

Incorporación de Ejercitación de los músculos de la cara con la secuencia "masco chicle" y roto la cabeza entreabriendo la boca cuando voy hacia atrás, percepción del espacio vocal y velo del paladar.

- Realización de una secuencia a nivel tronco-cabeza profundizando la exploración sensorial del tronco y la cabeza realización de la célula *ohm* prestando atención a la resonancia en sus resonadores superiores.

En posición de sentados chequeo de la postura, realizar la toma de aire (inspiración) y con la boca cerrada (boca chiusa) en tres tiempos realización de la célula *ohm*: labios cerrados ejecución de la consonante *m*, luego apertura hacia la *o* y cierre con la consonante *m*, mientras se realiza la expiración del aire.

Se realiza una indagación de las sensaciones experimentadas: ¿Qué sintieron al realizar esta secuencia?

¿Porqué creen que realizamos este trabajo? ¿Cuál es la relación entre sonido y respiración?



Con la boca cerrada ejecución de una escala (do-
 so) con ascenso y descenso mediante medio tono.

Realización de escalas (con boca chiusa) y dra
dradredrodredredredri (ascendente y
 descendente), los chicos empezaron con la
 ejecución de las obras "Malambo malameador" y
 "Doña Ubensa", el uso de la secuencia dra, está
 orientado al desarrollo de la articulación y manejo de
 la musculatura fina en la boca y el pie de la boca.
 También se indaga sobre las sensaciones percibidas
 durante la realización de los ejercicios.

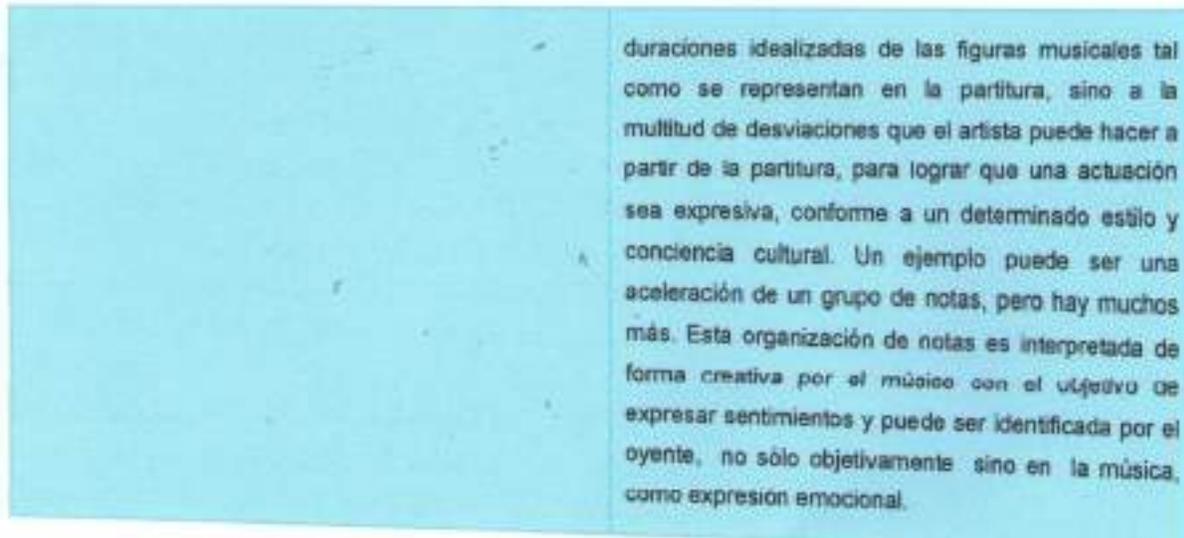
¿Qué sintieron al realizar esta secuencia?

¿Por qué creen que realizamos este trabajo?

¿Cuál es la relación entre estos ejercicios y las
 canciones que están aprendiendo?

En el debate nos iremos orientando a la necesidad
 de afinar y articular, articular nos sirve para que se
 entiendan las palabras que cantamos, esas palabras
 tienen vocales y consonantes que nos ayudan a para
 la emisión de la voz, a su vez los resonadores
 participan como amplificadores del sonido, que
 desarrollamos por medio de la incorporación de la
 mecánica respiratoria que estamos experimentando
 y el manejo del flujo el aire, así mismo la lengua
 participa en el manejo de la articulación y mediante
 el vocalizo *dradredrodredri* estamos entrenando su
 manejo, la concientización del trabajo neuromuscular
 fino en ese nivel que involucra al pie de la boca y
 los músculos de la lengua, haremos hincapié en que
 la musculatura de la lengua trabaja de manera
 inversa a la hora de cantar, ya que la masticación
 lleva la lengua hacia atrás y en el canto la lengua no
 realiza los mismos movimientos, por lo que es
 necesario entrenarnos para conocer su manejo
 consciente.

Pertenecientes a un determinado grupo de notas
 consecutivas; y a la manera en que éstas se
 presentan con un determinado peso y forma que
 marca las relaciones entre ellas. No se refiere a las



CIERRE (15 min)

Discriminaremos las diferencias entre fraseo, ligado y articulación partiendo de la idea que tengan los alumnos

¿Cuál es la participación de la articulación en la emisión de la voz?

¿Qué es el ligado y que es el fraseo?

Definiremos Ligado o legato: En canto clásico el legato se puede definir como una serie de vocales sostenidas con una interrupción mínima para las consonantes. Un buen legato suave, normalmente llamado "la línea", sigue siendo una necesidad para cualquier cantante clásico de éxito.

Articulación: La articulación está vinculada a la técnica de cada instrumento: la lengua en el caso de los instrumentos de viento y el canto, las articulaciones en especial del brazo y antebrazo en los instrumentos de cuerda frotada y en los de tecla, las articulaciones de los dedos en los instrumentos de cuerda pulsada y de tecla, etc.

Fraseo: El fraseo hace referencia a una organización expresiva de la música y se relaciona con la conformación de las notas en el tiempo. El fraseo alude a la forma de tocar las notas individuales.

Realización de escalas con saltos de 3ras y quintas con las sílabas *mamemimomu* y la palabra *rifiorira* para observar la puesta en práctica de los conceptos de respiración, manejo del aire, emisión, afinación, articulación, ligado y fraseo.





TAREA

- Mediante el uso de Audacity bajada de las tomas del trabajo en clase y compilación, creación de una grabación con improvisaciones individuales y grupales *a capella* y con acompañamiento.

- Presentación de Tutoriales en google drive

<https://drive.google.com/?authuser=0#folders/0Bz1GCakYVzGvNnVIVVhYdkxUcW>

<http://portaleducativo.educantabria.es/documents/10198/1685533/tutorial+google+drive.pdf/34938f5d-c11e-4e73-9639-e3882e92de8d>

http://www.iesusda.com/docs/ebooks/ebook_tutorial-edicion-de-sonido-con-audacity.pdf

- Creación de una secuencia de caldeo personal utilizando imágenes y fotos tomadas mediante su celular utilizando el programa Movie Maker para la edición de un video y subirla a la carpeta habilitada en google drive para las actividades de la clase

<https://drive.google.com/?authuser=0#folders/0Bz1GCakYVzGvT3JnbWNzTktua0E>

- Consecución del diario vocal en Doc googledrive con la introducción de material de audio y gráfico, revisión del mismo luego del tercer encuentro
- Creación de los blogs y Facebook grupales con exposición de las secuencias audiovisuales realizadas mediante movimaker y posteo de un trabajo que corresponda a otros compañeros elegido de forma libre.

III- ENCUENTRO

SABERES PREVIOS

- Conceptos fundamentales: aparato fonador, sonido, notas musicales, escalas, intervalos, apoyo, secuencia de caldeo, partes de cada voz de los arreglos de Doña Ubensa, Malambo Malambon
- Herramientas Tics: manejo de internet, manejo de celulares y net para toma de sonido, administración de blog y Facebook, realización de wikis.

ACTIVIDADES (Duración 50 minutos)

APERTURA

Repaso de la clase anterior y los conceptos adquiridos: mediante los trabajos presentados en google drive que elija el docente, trabajos que sintetizen los conceptos explorados y asimilados, para llegar a una puesta en común, mediante la cual se organicen y sintetizen los conceptos, para poder observar el grado de asimilación y utilización de los conceptos en la clase a desarrollar.

Los conceptos a desarrollar son:

- Postura
- Esquema corporal
- Relajación
- Aparato Fonador
- Emisión
- Respiración y apoyo
- Características del sonido: altura, timbre, el sonido en el canto
- Secuencias de caldeo, respiración y vocalización
- Articulación fraseo y afinación
- Concepto de escala musical, notas e intervalos
- Registros vocales
- Coro, dúo, trío, cuarteto

El docente leerá estos conceptos de los trabajos e indagará a quienes realizaron la consigna, como y porque llegan a las definiciones que proponen, la metodología de trabajo para la realización del mismo, se abrirá el debate para los aportes de otros colegas.

- Repaso y organización para comenzar el caldeo y desarrollar los conceptos de enraizamiento, de pie retomando los aspectos posturales introducción de balanceo con atención al eje corporal y conciencia del peso y lugar en el espacio.
- Refuerzo del concepto de ligado y refuerzo del concepto de afinación
- Registro mediante el uso de laptops y celulares de la clase.
- Presentación del material audiovisual sobre asanas y respiración costo diafragmática.

ACTIVIDAD

Realización de la secuencia de caldeo prestando Atención a la posición y peso corporal imaginándose que sus pies son las raíces de un árbol, una base donde se sostiene el sonido que se alimenta por el aire regulan mediante el desarrollo de una respiración.



DESARROLLO

-Realización de la secuencia: inspiración, retención y/o bloqueo, expiración, manejo del aire de pie, con los sig. Ejercicios sin participación de los miembros inferiores:

a) Inspiración y expiración del aire

I-Realización de la inspiración lo más libre posible tomando atención a la apertura de las costillas y la expiración sin forzar utilizando la idea de los vasos comunicantes y/o un globo que se infla y luego se desinfla.

II- Coloca las manos sobre las dos últimas costillas flotantes; que los pulgares queden hacia atrás y los demás hacia adelante. Presiona.

Toma aire, inspira suavemente por la nariz, sin hacer ruido.

Infla el tórax pensando como si todo tu cuerpo fuera un tubo, haz un esfuerzo sin tensionar y pasa el aire a los costados, aflojando las manos.

Cuidado, que el aire no se vaya hacia arriba. no muevas el tórax, pon atención en tus hombros.

Saca el aire, espira, soplando fuerte por la boca, apretando las manos y achicándote.

Si sientes mareos, náuseas o algo raro en tu organismo, detente por unos minutos e inicia nuevamente el ejercicio. Esto se debe a que no estás acostumbrado a este modo de respirar.

b) Manejo de la columna de aire (flujo)

I-Con participación de brazos elevación y apertura a los costados, detención a la altura de los hombros (bloqueo), rotación de muñeca, continuación de la elevación hasta la cabeza y expiración descendiendo con los brazos hacia adelante y el tronco hacia abajo expirando con el sonido ha (hache aspirada) el cual se piensa saliendo del centro del abdomen (altura del ombligo).

Si sientes mareos, náuseas o algo raro en tu organismo, detente por unos minutos e inicia nuevamente el ejercicio.



Ejercicio de vocalización con fonemas vocálicos y con sílabas

Primer ejercicio



Ejercicio Articulación
vocal Síntesis



ii-Toma aire suave y silenciosamente, por la nariz, dilatando sus alas. Esta inspiración debe llevarte a inflar todo el tórax como un tubo (cuidar que no se mueva el tórax). Coloca una de tus manos entre la cintura y la espalda para chequear que llenes de aire el tórax.

Retén el aire unos segundos, contando mentalmente hasta 6 (seis).

Espira por la boca, colocándola en posición de silbido, dejando fluir el aire acompañando con la mano.

Pausa y vuelve a realizar el ejercicio.

Si sientes mareos, náuseas o algo raro en tu organismo, detente por unos minutos e inicia nuevamente el ejercicio. Esto se debe a que no estás acostumbrado a este modo de respirar.

¿Qué sintieron al realizar esta secuencia?

¿Por qué creen que realizamos este trabajo?

El docente procede a especificar la importancia de lograr un trabajo y posturas consiente donde el eje corporal soporta el influjo de la presión atmosférica y el juego de presiones que suceden durante la mecánica respiratoria, con lo cual se refuerzan los conceptos de esquema corporal, postura, respiración y manejo del flujo aéreo tratando de lograr una integración de los conceptos destacando la simultaneidad de los procesos durante su realización y la participación activa de nuestro cerebro a la hora de tener conciencia de estos procesos lo cual es la base de nuestro trabajo, un trabajo que hace visible lo que no tomamos atención en nuestra vida cotidiana.

En posición de parados chequeo de la postura. realizar la toma de aire (inspiración) Y con la boca cerrada (boca chiusa) en tres tiempos realización de la célula ohm: labios cerrados ojeoución de la consonante m, luego apertura hacia la o y cierre con

CIERRE 15 min

- Trabajo con las obras introduciendo la técnica del silabeo de las mismas para tomar conciencia del ligado y la articulación.
- Se trabaja sobre una nota y se silabean las frases de la canción en primera instancia se realiza toda la frase, luego solo se emiten las vocales, luego solo las consonantes para volver a realizar la frase completa.
- El trabajo será realizado en dos grupos mientras uno trabaja el otro escucha y viceversa al finalizar cada grupo describirá lo que escucho y vio trabajar de cada grupo con lo cual se arribara a una puesta en común; unificando los contenidos y experiencias.
- El docente mediante la realización del silabeo reforzarán los conceptos trabajados: sonido, timbre, emisión, respiración para el manejo del aires y la calidad de la emisión, afinación y articulación
- Escuchar y compartir con sus compañeros los trabajos, elegidos por el docente, realizados con Audacity y Movie Maker: realización de la secuencia de caldeo y edición de sonido, presentado las tareas desde su construcción y lo que pretende explicar y realizar.

TAREA

- Presentación en carpeta habilitada en google drive: de la descripción, conceptualización y relaciones de lo que percibieron durante la realización de la secuencia de caldeo en esta clase y construcción del sonido de la escala propuesta con el trabajo de silabeo en las obras realizado por medio de ejercicios en grupos que alternan la escucha “antes y después” un trabajo de formato: powerpoint, prezi o colaborativo en grupos de hasta 5 integrantes, que incluya las tomas realizadas en clase con las netbooks, celulares u otros medios.
- Presentación del diario vocal mediante vía virtual durante la jornada hasta las 11 pm.

Continuación del trabajo en blogs y Facebook grupales con exposición de los trabajos audiovisuales y posteo de un trabajo que corresponda a otros compañeros elegido de forma libre, realización de un comentario en el trabajo de un grupo elegido libremente por todos los alumnos.



Fig. 2

OBSTÁCULOS EN LA IMPLEMENTACIÓN

Es importante tomar en cuenta donde se encuentra emplazada la escuela donde se desarrolla la secuencia: es una comunidad de trabajadores golondrinas y recolectores de fruta (zona de cultivo de citrus y caña de azúcar) donde los padres, sobre todo las madres, buscan mejores condiciones y oportunidades para sus hijos mediante la educación. Igualmente se presenta una paradoja ya que la orientación de la escuela media es humanística y la zona tiene necesidades de capacitación técnica-profesional, con lo cual podemos poner atención en un hecho a la hora de la implementación de las innovaciones que permiten las Tics, que es el contexto socioeconómico, cultural e institucional donde se realiza la implementación o bajada, factor de importancia como posibilitador u obstaculizador de las acciones y sus efectos.

Varias actividades planteadas en las secuencias se han realizado: tomas de sonido, mezcla por medio de Audacity, construcción de bancos de sonidos, recolección de material mediante internet, aunque otras, por la falta de notebooks están en proceso de desarrollo (cuestión determinada por el acceso a las condiciones tecnológicas que están atravesadas debido a cuestiones socio económicas).

Para instrumentar la secuencia didáctica se contó con una sala de computación con internet, celulares y notebooks del programa Conectar Igualdad. Si bien la zona está en proceso de adquirir WIFI por medio de la mesa de gestión comunal, esta situación refuerza la idea planteada al inicio del párrafo: es importante la capacidad técnica a la hora de implementar.

Se está realizando un trabajo asociado de Audioperceptiva orientado a la melodía y la construcción de la imagen corporal del aparato vocal. Es importante señalar que el grupo tiene entre 11 y 13 años, con lo cual se presentan cuestiones psicomotrices en torno a la coordinación muscular fina, mediante propuestas lúdicas tales como “si subo en la escala desciendo con el cuerpo”, que pueden explorarse y desarrollarse.

Asimismo se trabaja con las escalas de referencia de las obras, en su mayoría en tonalidad mayor, ya que el grupo está colocando la octava central, para esto, a pesar de que no todos los alumnos tienen las notebooks, utilizan sus celulares para hacer tomas de los ejercicios de vocalización (por terceras, con salto de quintas). Este trabajo vocal busca mediante el uso integrado del cuerpo y la respiración diafragmática referenciar la frecuencia de los tonos y poder afinar, realizando las actividades de toma de sonido. Los alumnos que tienen notebook, van construyendo un banco de sonidos.

Los celulares que guardan semana a semana permiten la construcción de los diarios vocales, este sistema de registro de las sensaciones corporales, las cuales son propias de cada alumno y tienen una sustanciación espacio temporal asociada a procesos neurocognitivos, que al poder escuchar permiten identificar y desarrollar una técnica e higiene vocales .

Asimismo y a pesar de falta de conexión a internet en los hogares, en la sala de computación de la escuela y la comuna se pueden realizar trabajos prácticos teóricos: descripción de las cuerdas vocales ejemplos extraídos de la net, definición y gráficos del aparato respiratorio y fonatorio para lo cual trabajan en grupo y quienes tienen notebooks de Conectar Igualdad, utilizan los recursos teóricos que estas poseen, como bibliografía en formato libro o laminas.

Aprendizaje y evaluación son dos caras de la misma moneda que se retroalimentan en la actualidad, tienen que ver con un proceso creativo, innovador acorde al proceso de enseñanza, orientado en potenciar el aprendizaje crítico, significativo; un aprendizaje verdadero, se produce un “sacudón” de nuestras prácticas y la necesidad de buscar e implementar el cambio para estar a la altura de las circunstancias, donde participan elemento extrínsecos e intrínsecos en la producción del conocimiento, siendo el arte vía regia para la expresión de lo meta cognitivo y lo cognitivo propiamente dicho, garantizando mediante la evaluación practicas innovadoras, justase inclusivas parte de procesos dialecticos de construcción, con participación activa, del conocimiento, esta

secuencia se está implementando apelando a la creatividad y disponibilidad tecnológica dentro de los lineamientos anteriormente descriptos.

CONCLUSIONES

A partir de los obstáculos que se presentan durante la implementación de la secuencia didáctica se ha producido (falta de notebooks, conexión pc hogareña, acceso a internet) un efecto de importancia: la cooperación entre quienes tienen notebooks y quienes tienen celulares, con lo cual, en tanto herramientas las Tics permitieron el trabajo en colaboración, con el fortalecimiento y la circulación de valores como la solidaridad y el compañerismo.

Si tomamos en cuenta que las condiciones socio-económicas antes mencionadas de la población, tratando de sortear los obstáculos de infraestructura, se está desarrollando un proceso de integración y equidad que permite la natividad digital plena, condicionada, en este caso, por lo socio-económico.

La penetración tecnológica y la necesidad del desarrollo de las competencias asociadas a las Tics, determina una nueva ruralidad, la cual demanda competencias informáticas que habilitan a mejores condiciones de trabajo y esto es algo imposible de dejar de lado por lo cual la implementación se seguía orientado a superar los obstáculos y profundizar las acciones, los padres de la comunidad participan activamente buscando mejores condiciones de acceso y participación de sus hijos, lo cual colabora con la tarea docente y la escuela dentro de esta comunidad.

Un aspecto también observado a nivel de los docentes y el sistema educativo en general y en este caso particular, es la persistencia, factores subyacentes persistentes del sistema educativo que impiden la transformación de las tecnologías de la información y comunicación Tics, en herramientas para el aprendizaje y el conocimiento TAC, que asociados a los factores infraestructurales (falta de conexión a internet y económicos, falta de notebooks y equipos domésticos pc y aulas de tecnología actualizadas) como el desconocimiento o resistencia por parte de los docentes determinante de miedo y la resistencia al cambio dentro de los educadores y la institución, es otro factor decisivo a la hora de la implementación, como cuestiones multiculturales y prejuicios subyacentes en relación a la ruralidad, los adolescentes, jóvenes y preadolescentes, sin dejar de lado el ambiente institucional y comunitario, es decir la predisposición y permeabilidad de los actores para el cambio y la innovación.

En nuestras prácticas docentes con Tics intervienen como actores en consenso multisectorial debido a las necesidades educativas , laborales y de producción: el estado, los ciudadanos, el sector productivo dedicado a las Tics (desarrolladores de software, fabricantes de insumos de computación) instituciones, Industrias culturales, medios audiovisuales, organizaciones del tercer sector, técnicos, alumnos, profesores, maestros, donde las estrategias educativas y de producción e innovación permiten mejorar las capacidades educativas , ampliar la frontera productiva ,disminuir la brecha tecnológica y la inclusión en forma simultánea. La instrumentación de estas acciones focaliza la eliminación de los estigmas fomentados por estereotipos e imágenes sociales, denostados de las demandas del mundo laboral que asocian educación y tecnología como calificadores para el acceso a fuentes de trabajo de mejor remuneración y posibilidades de desarrollo personal y organizacional, la falta de acceso de los sectores empobrecidos o marginales urbanos, interurbanos y rurales, quedaban excluidos del acceso y posibilidades de mejoramiento y acceso social, asimismo la penetración de las Tics en todos los ámbitos de lo cotidiano, requerían la intervención del estado y otros actores a fin de incluir y permitir el acceso.

BIOGRAFÍA

- Coll, y Solé (1990): «La interacción profesor/alumno en el proceso de enseñanza y aprendizaje», en C.Coll; J. Palacios y A. Marchesi (eds.): Desarrollo psicológico y educación II. Madrid, Alianza editorial.
- Chambó, J., Gómez, D., Groizard, D. y Hartzstein, D. (2013). Clase 3: Los propósitos y los objetivos de las secuencias. Música y TICII. Especialización docente de nivel superior en educación y TIC. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Chambó, J., Gómez, D., Groizard, D. y Hartzstein, D. (2013). Clase 4: Las actividades en las propuestas para música. Música y TICII. Especialización docente de nivel superior en educación y TIC. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Chambó, J., Gómez, D., Groizard, D. y Hartzstein, D. (2013). Clase 5: La gestión de la clase con TIC. Música y TICII. Especialización docente de nivel superior en educación y TIC. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Chambó, J., Gómez, D., Groizard, D. y Hartzstein, D. (2013). Clase 6: La evaluación. Música y TIC II. Especialización docente de nivel superior en educación y TIC. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
- Eisner, E. (1995).Educarla visión artística. Barcelona: Paidós Educador.

-
- Feldman, D. (2010). Didáctica general. Aportes para el desarrollo curricular. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación.
 - INFD (2009). Recomendaciones para la elaboración de diseños curriculares para profesorado de Arte. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Instituto Nacional de Formación Docente.
 - Kaplan, C. (2006) “La inclusión como posibilidad”. MEN-OEI
 - Mansion, Madelaine (1947) El Estudio del canto. Ed. Ricordi Americana. Buenos Aires.
 - Perelló, Jorge y Caballé, Montserrat (1972) “Canto-Dicción vol. IV de Audiofoniatría y Logopedia”. Editorial científico-médica. Barcelona.
 - Sen A (2010) “La idea de Justicia” Ed. Taurus, Madrid.
 - Tulin, Carmen: Cantar y hablar: conocimientos generales de la voz ; técnica vocal; ejercicios; consejos básicos. Paidotribo, 2005.
 - Vaccai, Nicolo (2000) “Método Práctico de Canto”. Peters, Frankfurt
 - Consejo Federal de Educación (2011). NAP de Educación Artística para 1ero y 2do año del Ciclo Básico de Educación Secundaria (Resolución Nº 141.Anexo II).
 - Wanger, Elizabeth y Lavari, Mariana (2013), “Clase 1: Educación secundaria obligatoria y derecho a la educación”, Marco político- pedagógico, Especialización docente de nivel superior en educación y TIC, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.
 - Wanger, Elizabeth y Lavari, Mariana (2013), “Clase 2: Los desafíos de construir una nueva secundaria para toda/os”, Marco político-pedagógico, Especialización docente de nivel superior en educación y TIC, Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación.

Recursos en línea:

- Delalande F. (2004) “La enseñanza de la música en la era de las nuevas tecnologías” Revista Comunicar <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15802304>
- Consejo Federal de Educación (2009). Lineamientos políticos y estratégicos de la educación secundaria obligatoria. Resolución Nº 84. Extraído el 4 de febrero de 2014 desde <http://portal.educacion.gov.ar/files/2009/12/84-09-anexo01.pdf>.
- Agenda Digital <https://www.agendadigital.gob.ar/>

- Castaneda, Linda y Adell, Jordi. "Entornos personales de aprendizaje: claves para el ecosistema educativo en red"

<http://www.edutec.es/sites/default/files/publicaciones/castanedayadellibrople.pdf>

- Ministerio de Educación de la nación Argentina Plan nacional de Educación Obligatoria y Formación Docente http://www.me.gov.ar/doc_pdf/PlanNacionalde.pdf

- Ministerio de Educación de Tucumán Normativas Tics http://www.tictucuman.net/Pagina/area_educacion_distancia.php

- Ministerio de Educación de Tucumán Dirección de Educación Superior y Artística Normativas y documentos http://des.tuc.infed.edu.ar/sitio/index.cgi?wid_seccion=3

TESINA nº 1

AMORES EN TIEMPOS DEL BARROCO MUSICAL EN ITALIA***Una mirada sobre el hombre y sus pasiones encontradas.*****Tesista: Evangelina Jurado****Tutor: Mtro. Eduardo Cogorno****Co-tutor: Mtro. Pablo Di Mario (área investigación)****LICENCIATURA EN ARTES MUSICALES Orientación CANTO****4 de octubre de 2014**

RESUMEN

Amor de pareja o amor espiritual, amor de pareja y amor espiritual; o amor fundido o confundido, sin etiquetas y pasiones exacerbadas. Textos que expresaban el amor en dos de sus manifestaciones, con características particulares. ¿Cómo vivían el amor los compositores italianos del período barroco, a través de sus obras?. La respuesta está en ellas; para comprobarlo también las llevaremos a la escena ya que este trabajo no tiene por objetivo una mera descripción teórica, sino un verdadero trabajo de investigación universitaria, con todo lo que ello implica (incluida la creatividad artística y la experimentación).

INTRODUCCIÓN

Vergine bella, che di sol vestita,
coronata di stelle, al sommo sole
piacesti sí, che 'n te sua luce ascose,
amor mi spinge a dir di te parole:
ma non so 'ncominciar senza tu' aita,
et di colui ch'amando in te si pose.
Invoco lei che ben sempre rispose,
chi la chiamò con fede:
Vergine, s'a mercede
miseria extrema de l'humane cose
già mai ti volse, al mio prego t'inchina,
soccorri a la mia guerra,
bench'i' sia terra, et tu del ciel regina ...

*Virgen hermosa, que de sol vestida,
coronada de estrellas, al sumo sol
gustaste tal que en ti su luz ha sido,
de amor por celebrarte me consumo,
mas no sé sin tu ayuda decir nada,
y del que por amor en ti ha vivido:
Invoco a la que siempre ha respondido
al que con fe la llama,
Virgen, si a pía llama
mortal miseria hay vez que te ha movido,
oído da a mi ruego y da consuelo;
socorre mi guerra,
aunque soy tierra, y tú Reina del cielo.*

*Vergine bella, che di sol vestita... (Canzoniere - CCCLXVI)
Francesco Petrarca*

Un tema seleccionado y una página en blanco se convierten en un verdadero desafío por el que se recorrerá un largo camino. El trabajo irá transformándose al avanzar y podrá tomar su rumbo definitivo. La investigación se convierte en un terreno apasionante para quien gusta de hacerlo, como es este caso.

Como punto de partida, surgen varias preguntas que tienen respuesta y que llevarán hacia el camino correcto. Nos preguntamos: ¿Qué motivos orientan la elección del tema?

Nos respondemos: el repertorio del período barroco y la música antigua en general son abordados dentro de un programa de *Técnica vocal y repertorio* de cualquier institución que dicte carreras musicales orientadas a hacia la música académica. Justamente, al abordar obras de estas características en el estudio diario de mi carrera de canto, comencé a observar las diferentes temáticas de los textos, la forma particular de expresión de los compositores italianos a través de los textos de sus obras, la intensidad y exacerbación con que se expresaban, las palabras que aparecían en una obra y otra también reiteradas, la relación texto- música (aspectos que mi carrera de Dirección coral me ha acostumbrado a observar y a analizar). Los sentimientos “*a flor de piel*” volcados en los textos de las obras de los compositores italianos acompañados por las músicas que también los plasmaban fueron características siempre atrayentes para mí y que me han generado interrogantes por responder: ¿por qué lo hacían de esa manera?, ¿cómo eran sus vidas?, ¿por qué actuaba así?. La empatía con los compositores italianos, especialmente del Renacimiento y el Barroco y sus obras, no tardó en llegar.

El estudio del repertorio del período barroco en Italia, la profundización de la interpretación de dichas obras y su estética original, la observación de los textos y el hallazgo de curiosidades en ellos como las temáticas abordadas y reiteradas, la expresión de sentimientos profundos y extremos, la identificación y gusto por el repertorio barroco y la temática del amor en todas sus manifestaciones como así también la expresión de los sentimientos a través de la música, son los motivos que me han llevado a comenzar esta investigación.

Nuevamente surge otro interrogante: ¿Por qué es necesario llevar adelante esta investigación? Y respuestas a esta pregunta: porque ha surgido la necesidad de analizar la relación del ser humano del siglo XVII con respecto al amor, su modo de vida y la relación con las pasiones reflejadas en los textos y músicas de sus obras, como así también la relación con el amor espiritual. Es necesario también profundizar conocimientos con respecto al estilo, que puedan contribuir al abordaje de una buena interpretación (conocimientos que quizá durante el transcurso de una carrera que aborda diferentes géneros y períodos musicales no se llegan a profundizar), resolver interrogantes con respecto al mundo psíquico del hombre de los siglos XVII y XVIII que despiertan curiosidad y pueden relacionarse con el presente. Porque sería un valioso aporte redescubrir y profundizar la relación del hombre y la palabra.

Aportar una nueva mirada sobre el hombre y su necesidad de expresión a través de la música, realizar un análisis profundo éste y su contexto en relación con la expresión de sus sentimientos exacerbados y pasionales (¿confundidos?, ¿mezclados?), serían la utilidad e información que esta investigación espera obtener al final de ella, como así también llevarla al plano práctico-experimental a través de la puesta en escena de los objetos de estudio que se han seleccionado para la misma, no quedando sólo en el plano teórico ya que, desde la práctica se internalizan los conocimientos.

Una investigación universitaria busca realizar un nuevo aporte a lo ya hecho o acumulado en el estudio del tema. Esta investigación espera realizarlo con respecto al análisis del comportamiento humano en lo que se refiere al amor y la expresión de sus sentimientos a través de la música, con causas y fundamentaciones, en un período determinado de la historia musical, información que pueda trasladarse a los tiempos que corren con el fin de abordar la interpretación de la música barroca italiana. La temática quizás ya esté abordada de numerosas maneras, pero es aquí donde se pretende aportar una nueva mirada sobre el tema y ser este trabajo disparador para otros que puedan continuarlo. Un trabajo de investigación como objetivo final de una carrera universitaria, además de integrar y profundizar conocimientos adquiridos debiese cumplir una doble función: ser el cierre de una etapa y, a su vez, el inicio de una nueva.

Llegamos a un último interrogante: ¿para qué se hará la investigación?. Nuestra respuesta es: para analizar el comportamiento del hombre del siglo XVII y profundizar sobre los sentimientos y las conductas del ser humano en general; para obtener información acerca del motivo por el cual el hombre ha sentido y siente la necesidad de expresar sus sentimientos a través de la música, rasgo que se reitera a través de los períodos históricos musicales (la conexión del ser humano con sus sentimientos y la música); profundizar conocimientos sobre géneros vocales e interpretación de la música vocal italiana; obtener información sobre los procesos de composición que utilizaban los compositores de la época; para descubrir y redescubrir a los compositores italianos del Barroco en cuanto a las obras para el repertorio que pueda ser abordado por un cantante, bien interpretado y respetando el estilo; para volcar la información con el fin de llevarla a la práctica a través de la realización de un concierto de canto solista; para obtener información en profundidad sobre el género melodramático y el período barroco italiano en la música. Todo lo mencionado anteriormente deriva en un objetivo final que es el iniciar una especialización en repertorio vocal de música antigua.

A todos estos motivos u objetivos se le agrega el poder contribuir con el inicio de un *Área de Investigación y estudio de la Música Antigua*, que pueda enriquecer la formación académica del Departamento de Artes Musicales del I.U.N.A. como así también integrar a alumnos graduados en diversas orientaciones y trabajar en forma interdisciplinaria con otros departamentos del IUNA, carreras de Posgrado y docentes especializados que dictan clase en la licenciatura en Artes Musicales.

El presente trabajo se centrará en la problemática de los géneros vocales del período barroco, por lo tanto no serán abordados en profundidad los géneros instrumentales, sólo tomaremos lo relevante que se encuentre relacionado con los géneros vocales. Consideramos necesaria cierta información general que delimite el período histórico y el contexto para poder introducirnos en el tema específico y la problemática que se pretende investigar.

El enfoque del trabajo será estético, aunque con alguna pretensión de acercarse a la musicológica. La metodología que se ha utilizado para el relevamiento de datos ha sido el análisis de partituras pertenecientes a las obras seleccionadas, el relevamiento de datos bibliográficos, la entrevista, la asistencia a cursos con la temática elegida, la elección y desarrollo de un proceso creativo a través del cual realizar una experimentación con los datos obtenidos, con el fin de llevar la investigación a un plano práctico.

Capítulo 1

PASIONES Y MÚSICA EN EL SIGLO XVII: CONTEXTO PARA LO NUEVO.

“Después de haber considerado en qué difieren las pasiones del alma de todos los demás pensamientos de la misma, creo que se puede en general definir las como percepciones, o los sentimientos o las emociones del alma que se refieren particularmente a ella y que son causadas, sostenidas o fortificadas por algún movimiento de los espíritus.”

René Descartes

(La Haya, Turena francesa, 31 de marzo de 1596 - Estocolmo, Suecia, 11 de febrero de 1650).

“Las pasiones del alma”.

PRIMERA PARTE. Capítulo 27. Página 76.

Al iniciar el presente capítulo ubicaremos al tema seleccionado en su contexto histórico, abordando otros aspectos relacionados para luego, en capítulos subsiguientes, dedicarnos a aspectos específicos que requieren mayor profundidad. Comenzamos con una cita de “*Las pasiones del alma*”, obra emblemática del filósofo francés René Descartes que utilizaremos como una de las bases de la presente investigación y, luego, su paso al plano práctico.

1. ORIGEN, ETAPAS Y CONTEXTO HISTÓRICO DEL PERÍODO BARROCO.

1.1.1. ASPECTOS GENERALES. EL SIGLO XVII, SU CONTEXTO Y LA EXPRESIÓN.

El Barroco fue un período de la historia en la cultura occidental originado por una nueva forma de concebir las artes visuales a través de un estilo que llevará ese nombre (“*estilo barroco*”) y que, partiendo desde diferentes contextos histórico-culturales, produjo cambios y dio origen a grandes obras en numerosos campos artísticos: literatura, arquitectura, escultura, pintura, música, danza, teatro, escultura. Se manifestó principalmente en la Europa occidental, aunque debido al colonialismo también se dio en numerosas colonias de las potencias europeas, principalmente en Latinoamérica.

Cronológicamente, abarcó todo el *siglo XVII* y *principios del XVIII*, con mayor o menor prolongación en el tiempo dependiendo de cada país. Se suele situar entre el *Manierismo* y el *Rococó*, en una época caracterizada por fuertes disputas religiosas entre países católicos y protestantes, así como marcadas diferencias políticas entre los Estados absolutistas y los parlamentarios, donde una incipiente burguesía empezaba a poner los cimientos del capitalismo.

Como estilo artístico, el Barroco surgió a principios del siglo XVII (según otros autores a finales del XVI) en Italia—período también conocido en este país como *Seiscento*—, desde donde se extendió hacia la mayor parte de Europa. Durante mucho tiempo (siglos XVIII y XIX) el término «barroco» tuvo un sentido peyorativo, con el significado de recargado, engañoso, hasta que fue posteriormente revalorizado a finales del siglo XIX por Jacob Burckhardt y, en el XX, por Benedetto Croce y Eugeni d'Ors.

Nos situamos entonces en el siglo XVII y tomaremos también los finales del siglo XVI (la transición, ya que ningún período histórico puede delimitarse tajantemente, los cambios comienzan gradualmente, fundiéndose con lo ya existente, hasta establecerse totalmente).

La música de los siglos XVI y XVII adquirió el poder de la expresión de los estados afectivos (términos que utilizaremos en numerosas ocasiones) más profundos que el alma del hombre es capaz de experimentar. El compositor del período barroco se vio atraído a plasmar la mayor cantidad de pasiones humanas de una manera intensa, como podemos observar en géneros como la ópera (nacida en este período) y las obras de carácter religioso, como los oratorios, cantatas y pasiones.

Los músicos de la época sostenían que la representación adecuada y convincente de las pasiones y afectos eran capaces de “mover las almas de los oyentes”, persuadiéndolos totalmente. Los compositores y músicos de los siglos XVII y XVIII desarrollaron un gran número de recursos técnicos, interpretativos y de composición para lograr este objetivo: persuadir a quienes los escuchaban. La percepción de las pasiones no fue creación del período Barroco, aunque fue en este período donde se desarrollaron los medios representativos, como por ejemplo, las figuras retóricas musicales (melodías características que van relacionando con aspectos emocionales).

Las obras de los compositores italianos de los siglos XVI y XVII nos presentan un curioso panorama que puede llevarnos a la investigación profunda, como así también a preguntarnos si tienen o no lugar en el siglo XXI, si su música puede “volver del pasado” y ser presente hoy en día, sin teñirse de todos “ocres”. La expresión de los sentimientos y la relación del hombre con el amor en todas sus variantes continúan siendo protagonistas y lo han sido a lo largo de los siglos. Esta investigación siente particular curiosidad por profundizar conocimientos a raíz de lo que se presenta como conductas del hombre provocadas por los sentimientos o pasiones expresadas tan extremadamente a través de la música.

Comenzábamos citando a *René Descartes* (1596-1650, filósofo francés) y un fragmento de su Tratado “*Las pasiones del alma*”, obra que ejerció gran influencia sobre los músicos del período. En este tratado, publicado en 1649, un año antes de morir, Descartes aborda con claridad los procedimientos con los cuales se representaron pasiones y afectos, trasladados también a la música del Barroco.

Antes de avanzar sobre el tema mencionado, realicemos una ubicación temporal del período y sus etapas generales.

1.1.2. ETAPAS DE UN NUEVO PERÍODO HISTÓRICO.

El estilo barroco tuvo diversas etapas que ni siquiera coinciden en países diferentes. Pueden agruparse en tres grandes períodos: Barroco primero (o temprano), barroco medio y barroco tardío. Se pueden fecha estimativamente de la siguiente manera: 1580 a 1630 (barroco temprano), 1630 a 1680 (barroco medio) y 1680 a 1730 (barroco tardío). Estas etapas sólo indican aquellos períodos en los que se formaron nuevos conceptos y en las que las anteriores pudieron permanecer durante cierto tiempo. Estas fechas sólo se aplican a Italia, país del que la música barroca recibió sus impulsos más importantes. En los demás países, los períodos respectivos comenzaron unos diez o veinte años más tarde que en Italia.

Aclaremos, según las etapas, sus principales diferencias estilísticas:

- **Barroco Temprano:** en él prevalecieron dos ideas, que fueron la oposición al contrapunto e interpretación profunda y exacerbada de los textos, plasmados en los recitativos afectivos con ritmo libre. Debido a ello apareció la necesidad de utilizar disonancias. La armonía tenía carácter experimental y pre-tonal, es decir, sus acordes no tenían inicialmente una orientación tonal y, debido a esto no se contaba con la facultad de sostener un movimiento prolongado y, en consecuencia, todas las formas eran a pequeña escala y divididas en secciones. Se inició allí la diferenciación entre el idioma vocal e instrumental, posicionándose la música vocal.
- **Barroco medio:** El canto es aplicado a la cantata y a la ópera (géneros melodramáticos) y con él surgió la diferenciación entre *recitativo* y *aria*, las secciones individuales de las formas musicales empezaron a evolucionar y se volvió a utilizar la textura contrapuntística, aunque no con la complejidad de fines del renacimiento. Los modos se redujeron a *mayor* y *menor* y asomaba una tonalidad rudimentaria que limitaba el tratamiento de la disonancia libre, característica del primer barroco; regían las progresiones de los acordes. La música instrumental y la vocal tenían una misma importancia.
- **Barroco tardío:** Se caracteriza por una tonalidad plenamente establecida, con progresiones reguladas de los acordes, tratamiento de la disonancia y estructuras formales. La técnica contrapuntística culminó con la absorción plena de la armonía tonal. Las formas adquirieron grandes dimensiones, apareció el estilo de concierto y, con él, el ritmo mecánico adquirió una mayor importancia. La música instrumental dominó a la vocal, superándola en protagonismo.

1.1.3. ITALIA: CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL PARA EL ORIGEN DE UN NUEVO MOVIMIENTO ARTÍSTICO.

Como período artístico, el *Barroco* surge en Italia a comienzos del *siglo XVII*, aunque sosteníamos, según algunos autores que ya se observaban indicios a fines del *siglo XVI*. Este período también es conocido como *Seiscento*. Fue Italia desde el lugar que se extendió a la mayor parte de Europa.

John Walter Hill, en su libro *La Música Barroca*, nos introduce en el tema detallando la situación política y social de finales del *XVI* de comienzos del *siglo XVII*. A finales del *siglo XVI* y comienzos del *XVII* se produjeron grandes cambios en las instituciones de la monarquía y la nobleza en Europa. Estos cambios se encontraban debajo de los desarrollos en la música y en las otras artes, marcando el inicio del período barroco.

Las guerras con ejércitos más numerosos, el importante uso de la pólvora y nuevos sistemas de fortificación, favorecieron a los gobiernos centralizados y a la acumulación de rentas, debilitando a la monarquía. El *siglo XVII* fue el período con más guerras en la historia europea, en gran medida debido a los y tensiones asociados con el auge del absolutismo. Los nobles todavía combatían en las guerras, a fines del *siglo XVI*.

A comienzos del *siglo XVII* la situación cambió debido a que el status del monarca comenzó a ser considerado superior al de los otros nobles que se convirtieron en administradores dentro de una burocracia nacional. El absolutismo fue una tendencia política que justificó permitió una concentración del poder monárquico, que tuvo sus raíces en el *siglo XVI*, convirtiéndose en la ideología política dominante en Europa durante el *siglo XVII*

Hill detalla que el aumento y crecimiento de las cortes reales permitió un importante desarrollo de la cultura y el saber. A fines del siglo XVI se incrementaron notablemente los estándares de educación entre los nobles.

A lo largo del siglo XVII, el liderazgo en cuestiones culturales pasó de la clase comerciante y los estudiantes universitarios a la clase de los cortesanos y los nobles... El cultivo de la inteligencia y el estilo personal también otorgó una nueva importancia a las mujeres del siglo XVII dentro de la cultura de la corte.¹

En el siglo XVII la aristocracia dominó, (mucho más que en períodos anteriores o posteriores), la cultura, las artes y el saber a través de la participación directa y el mecenazgo. Al elevarse los niveles de educación, (sostiene John Hill en “La música Barroca”), produjeron más mecenazgo para las artes y un mayor aprecio por la innovación artística. El mecenazgo es un tipo de patrocinio que realizaban los aristocráticos, otorgándoles el mismo a músicos, artistas plásticos, escritores y otros profesionales del arte, con el fin de que pudiesen desarrollar su obra. La “ayuda” otorgada no era tan desinteresada ya que obtenían una remuneración de carácter íntimo, como el placer estético, moral o intelectual así también como la vanidad. El artista no tenía que devolver lo otorgado pero, de alguna manera, se sentían obligados a “complacer” al mecenas (persona que otorgaba el beneficio económico o la protección) retratándolo en su obra, componiéndole una obra musical en su honor, etc., adulándolo y exacerbando su ego, realizando también una especie de relaciones públicas y difusión de su figura, justificando su posición social y mejorando su reputación (¿lo que hoy llamamos marketing quizás?). Las obras podían producirse también por encargo, determinando el tipo de obra a realizar, lo que limitaba el proceso creativo. La obra podía quedar en manos del mecenas o ser donada por éste para su exhibición o disposición pública.

Muchos de los compositores y poetas que participaron en el surgimiento de la ópera también eran aristócratas. En aquella época se pusieron de moda los retratos y los dibujos que los artistas realizaban a personajes literarios de la nobleza, los que reflejaban individualidad y complejidad personal, sostiene John Hill.

Las muestras de cultura y saber, así como la adhesión a formas de comportamiento y vestimentas distintivas, llegaron a ser incluso más importantes para la nobleza europea durante el siglo XVII, a medida que un número cada vez mayor de nobles obtenía su status no por su linaje sino por concesiones de monarcas que otorgaban títulos para preservar e incrementar su propio poder recompensando a sus aliados. Este incremento de nuevos nobles explica la exagerada elegancia del vestuario de la nobleza, incluidas las elaboradas pelucas para los hombres de la última parte de este período.²

La pintura y la literatura del siglo XVII se ocuparon cada vez más de los temas aristocráticos. Por primera vez en la historia de la música, en la época barroca surgieron una gran cantidad de formas, técnicas e idiomas que dieron pie a una riqueza de material musical que todavía sobrevive, aunque de manera transformada. El barroco fue testigo del nacimiento y evolución de la ópera, el oratorio y la cantata, así como de la creación de la *sonata para solista*, la *sonata en trío* y el *dúo de cámara*. Fue la época del *preludio* y la *fuga*, el *preludio coral* y la *fantasía coral*. Se instituyeron las importantes formas del *concerto grosso* y el *concierto para solista*.

1 Hill, John Walter. La Música Barroca, Música en Europa occidental 1580-1759 (Título original: Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750). Traducción: Giraldez, Andrea; Revisión de la traducción: Espino Nuño, Jesús. Página 25. Madrid, España. 2008. Ediciones Akal Música.

2 Hill, John Walter. La Música Barroca, Música en Europa occidental 1580-1759 (Título original: Baroque Music. Music in Western Europe, 1580-1750). Traducción: Giraldez, Andrea; Revisión de la traducción: Espino Nuño, Jesús. Páginas 25,26. Madrid, España. 2008. Ediciones Akal Música.

Alessandro Scarlatti (Palermo, Italia, 1666- Nápoles, 1725) y Georges F. Haendel (Alemania, 1685- Londres 1759), llevaron, junto a otros compositores, a la cumbre de la historia de la ópera en este período.

Antonio Vivaldi y Juan Sebastian Bach fueron destacados compositores que llevaron al período a la cumbre del concierto. Con el oratorio, fue Haendel quien destacó también en este período, con sus obras.

El barroco vio nacer también al estilo dramático llamado *concertato*, cuyos compositores destacados fueron Giovanni *Gabrielli*, Claudio *Monteverdi* y *Heinrich Schütz* (Alemania, 1585-1672). Es el periodo que representa las obras más ricas para órgano, de la mano de Bach y el período más fuerte de la iglesia protestante.

1.1.4. MANIERISMO

En el período barroco hubo preponderancia a la representación realista, ya que la época de penuria económica hizo que el hombre se enfrente de forma más cruda a la realidad.

Suele citarse al Barroco entre dos movimientos artísticos: el *Manierismo* y el Rococó.



Escuela Italiana. Retratos
Fig. N° 1. Barroco
Escuela Italiana. Retratos
Nombre: The Lute Player
ca. 1600. Óleo sobre lienzo. 100 x 126,5 cm.
Metropolitan Museum of Art, New York (on loan).
Autor: Michelangelo Merisi da Caravaggio

Manierismo es la denominación historiográfica del periodo y estilo artístico que se sitúa convencionalmente en las décadas centrales y finales del siglo XVI (Cinquecento en italiano), como parte última del Renacimiento (es decir, un Bajo Renacimiento). Su caracterización es problemática, pues aunque inicialmente se definió como la imitación de la *maniera* de los grandes maestros del Alto Renacimiento, posteriormente se entendió como una reacción contra el ideal de belleza clasicista y una complicación o complejización tanto en lo formal (línea *serpentinata*, anamorfosis, exageración de los movimientos, los escorzos, las texturas, los almohadillados, alteración del orden en los elementos arquitectónicos) como en lo conceptual, que pone de manifiesto el estereotipo de "exceso" característico del Barroco. Por otro lado, también se identifica al *Manierismo* con un arte

intelectualizado y elitista, opuesto al Barroco, que será un arte sensorial y popular. Considerado como una mera prolongación de la creación de los grandes maestros de las artes visuales del Alto Renacimiento (Leonardo, Rafael, Miguel Ángel, Tiziano) por sus epígonos³ (como los *leonardeschi*), el *Manierismo* fue menospreciado por la crítica y la historiografía del arte y etiquetado como un estilo extravagante y decadente. El manierismo no fue apreciado plenamente hasta su revalorización, en el siglo XX, que comenzó a ver de forma positiva incluso su condición de auto-referencia del arte en sí mismo.

El origen del término "manierista" proviene del uso de la palabra italiana *maniera*, en ciertos escritores del siglo XVI, como Giorgio Vasari para quien significa "personalidad artística", es decir "estilo" en el más amplio sentido de la palabra, entre otras diversas acepciones ("en la teoría de Vasari, el concepto que representa el elemento individual del arte es la *maniera*"; representando áreas estilísticas y fases temporales; la pintura de influencia bizantina-. Se calificó de *manieristi* ("manieristas") a los artistas contemporáneos de Vasari, que pintaban *alla maniera di...* ("a la manera de..."), es decir, siguiendo la línea de Leonardo, Rafael (*maniera rafaelesca*) o Miguel Ángel pero manteniendo, en principio, una clara personalidad artística. El uso peyorativo del término comenzó con los clasicistas académicos del siglo XVII, para quienes esa *maniera* se entendía como una fría técnica imitativa de los grandes maestros, como un ejercicio artístico rebuscado, en clichés reducibles a una serie de fórmulas.

Capítulo 2

FILOSOFÍA: CONCEPTO DEL AMOR Y SUS ENFOQUES.

2.1. EL CONCEPTO DEL AMOR.

Este trabajo de investigación ha tomado como tema central el amor, expresado de diversas maneras por los compositores italianos de los siglos XVII y XVIII. Profundizando este tema, decidimos emprender la búsqueda por el comienzo y, uno muy bueno sería la filosofía y su enfoque sobre este concepto.

El concepto de "amor" en filosofía posee innumerables definiciones y ésta lo ha abordado desde diferentes ángulos. Para la filosofía occidental, (que se ha nutrido históricamente del pensamiento clásico grecolatino y judeocristiano) y en lo que al tema se refiriere, podemos situarnos en dos núcleos: *Eros* y *Ágape*. Los griegos se centraron con respecto al amor, en el tema erótico, es decir, *en los afectos del alma que partían del impulso hacia los cuerpos bellos y llegaban al ámbito de lo divino, pudiendo mencionar aquí, por ejemplo, a Platón para quien el amor es producto de una tensión entre abundancia y necesidad y de ahí su plenitud pero también su carencia: el amor es análogo al deseo que busca completar su satisfacción, pero cuya dinámica existencial es terriblemente agotadora por el proceso de búsqueda que supone.*⁴

La noción cristiana del *ágape* se refiere al ámbito de la gracia divina, toma como modelo la plenitud y perfección del amor de Dios hacia los hombres (ese amor siempre será inmerecido y otorgado hasta a quienes desprecian a ese Dios). Cristo crucificado es la iconografía que representa esta noción, quien se sacrificó por los otros.

³ Epígono: (Del gr. ἑπίγονος, nacido después). Hombre que sigue las huellas de otro, especialmente el que sigue una escuela o un estilo de una generación anterior. Consulta online: <http://lema.rae.es/drae/?val=ep%C3%ADgono>. Diccionario de la Real Academia Española.

⁴ Castro R. Brenda Libia. *El amor como concepto filosófico y práctica de vida, entrevista con Edgar Morales*. 2008. Revista Digital Universitaria. Volumen 9, número 11. Universidad Nacional Autónoma de México. CONSULTA ONLINE 28/4/2014. <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art92/art92.pdf>

Las dos fuentes que rigen las principales acepciones del amor en Occidente son *Eros* (con rasgos humanos, estético y con tendencia al éxtasis) y la noción de *Ágape*, que es divina, perfecta compasiva y ética (tal cual la religión). Estas nociones del amor han ido cambiando con el tiempo.

Mencionábamos a Platón, recordemos su obra por excelencia en el tratamiento del concepto del amor y una de las más destacadas de la filosofía con respecto a este tema: *El Banquete*.

La filosofía griega y la religión cristiana tuvieron su síntesis en Agustín de Hipona (354-430) quien hizo que la filosofía griega de raíces platónicas culminase en una filosofía cristiana basada en el amor.



Figura Nº 2. “San Agustín” por Philippe de Champaigne. Creado entre 1645-1650.

Nació en Tagaste, provincia romana de Numidia, el 13 de noviembre de 354. Alrededor del año 365 se trasladó a Madaura, donde estudió gramática y literatura latinas. En el año 370, tuvo un paso por la ciudad de Tagaste y un año después inició estudios de retórica en Cártago. Vivió durante diez años con una amante con la que tuvo un hijo llamado Adeodato (“a Dios gracias”). En su búsqueda de la verdad, se alejó del cristianismo e ingresó a la secta *maniqueístas*. En 374 regresó a Tagaste donde enseñó gramática y literatura latinas. En Cártago abrió una escuela de retórica, allí permaneció con su amante y su hijo hasta el año 383. Recibió un premio de poesía y escribió allí *De pulchro et apto*, su primera obra en prosa (obra que se ha perdido). Trasladándose a Roma, mientras su fe por el maniqueísmo se resquebrajaba, abrió allí una escuela de retórica. En el año 384 obtuvo un cargo de profesor de retórica en Milán, inclinándose filosóficamente hacia el escepticismo académico. Aunque su madre quiso que contrajera matrimonio con otra joven por la que abandonó a la madre de su hijo, se buscó otra amante para satisfacer sus impulsos sexuales antes de llegar al matrimonio. En esta época, se dedicó a la lectura de escritos neoplatónicos por lo que su pensamiento se dirigió a descartar lo material y a aceptar una realidad inmaterial, lo que le ayudó a comprender al cristianismo y a iniciar la lectura del Nuevo Testamento y los escritos de San Pablo. A raíz de estas lecturas, también realizó su conversión moral, gracias a los sermones de San Ambrosio, teniendo lugar su conversión al cristianismo en el año 386. Ya con una enfermedad pulmonar, se retiró de su cargo como profesor y en Casiciaco, cerca de Milán, se dedicó a la lectura, la reflexión y las

conversaciones con sus amigos con el propósito de realizar una mejor comprensión del cristianismo. Allí escribió varias de sus obras emblemáticas y comenzó *La música*. San Ambrosio lo bautizó el 25 de abril de 387, regresando poco después a África, tras la muerte de su madre. Luego de varios intentos, estableció una pequeña comunidad monástica en Tagaste donde escribió, entre otras obras, *La verdadera religión* y finalizó *La música*. En el año 391, fue ordenado en el sacerdocio por el Obispo de Hipona quien necesitaba su ayuda y quien también lo nombró obispo auxiliar de Hipona hacia los años 395 o 396. Realizó una inmensa labor luchando contra la *herejía donatista*⁶ y escribió también *La doctrina cristiana*. También luchó contra la *herejía pelagiana*, que consistía en negar el pecado original y la necesidad de la gracia salvadora de Jesucristo, para lo que escribió diversas obras a partir del año 421 (la ciudad de Dios, por ejemplo, obra cumbre de su pensamiento y de la historia de la filosofía occidental).

San Agustín murió en Hipona, el 28 de agosto de 430 mientras ésta era sitiada e incendiada, mientras él recitaba los salmos penitenciales. A pesar del incendio, la Catedral de Hipona y la biblioteca de San Agustín quedaron intactas, permitiendo que casi trescientas obras suyas se hayan preservado hasta nuestros días.

La ciudad de Dios es una obra cumbre universal, escrita y publicada por entregas durante algunos períodos de la vida de San Agustín, desde los años 413 hasta 426. Se la considera la síntesis de su pensamiento.

Regresando al tema del amor, decíamos que desde el punto de vista histórico-filosófico se pueden distinguir dos concepciones opuestas entre ellas: la concepción antigua y la concepción cristiana.

La noción antigua la caracterizamos en el pensamiento griego y en la figura de Aristóteles (384-322 a C.) para quien *el universo podía ser entendido como una cadena de unidades dinámicas, desde la materia prima hasta el ser humano en la que lo inferior aspira a lo superior y es atraído por éste hasta llegar a la divinidad no amante, el término eternamente inmóvil de todos los movimientos del amor.*⁷

Continuando la misma línea del amor, ya mencionamos a Platón (427-347 a C.) quien en su obra *El Banquete* da cuenta de que el amor sería una *aspiración o tendencia de lo inferior hacia lo superior, del no ser al ser, un amor de la belleza, de forma que lo amado sería lo más noble y perfecto*. En este caso, el movimiento del amor parte de lo inferior a lo superior y más perfecto, en el que lo inferior encuentra el remedio a sus imperfecciones.

CONCEPCIÓN ANTIGUA

ARISTÓTELES

- Lo inferior aspira a lo superior.
- Es atraído por éste hasta llegar a la divinidad

PLATÓN

- Lo inferior (no ser) hacia lo superior (al ser)

CONCEPCIÓN CRISTIANA

- Lo superior (el amor) se dirige a lo inferior.
- El amor parte de Dios, Dios es “lo superior”.

⁵ El *maniqueísmo* era una doctrina que afirmaba la existencia de dos principales creadores del universo, en eterna lucha –Ormuz, el Dios del bien y de la luz y Ahriman, el Dios del mal o de las tinieblas- con lo que se afirmaba la existencia y peso del mal.

⁶ El donatismo afirmaba que la administración de los sacramentos sólo podía ser eficaz si se llevaba a cabo por un ministro de la iglesia, sin pecado.

ROMÁN ORTÍZ, Ángel Damián. La filosofía del amor de San Agustín de Hipona. 2012. Edita: Región de Murcia, Conserjería de Educación, formación y empleo. Secretaría general, servicio de publicaciones y estadísticas. www.educam.es/publicaciones

En la concepción cristiana se produce un cambio de sentido ya que el amor es parte de lo superior y se dirige hacia lo inferior con la convicción de alcanzar lo más alto, hasta rebajándose a sí mismo en una actitud de humildad, sin temor a ser modificado o contaminado. Es amor parte de Dios (lo superior), es el inicio del movimiento del amor, diferenciándose de la concepción de Aristóteles, para el cual Dios sería el último término.

San Agustín de Hipona empleó para referirse al amor palabras latinas: *amor*, *dilectio* y *cháritas*, diferenciado estos términos de la siguiente manera, según Román Ortiz:



El ser humano ha sido creado *imago Dei* (a imagen y semejanza de Dios) lo que significa fundamentalmente que, además de un *cuerpo*, posee esencialmente un *alma*, un *espíritu*... Dios es un espíritu infinito que ama con amor infinito. Así que el amor es finalmente sobrepuesto a la esfera racional, según San Agustín, para quien el amor a Dios nos hace más felices que toda razón. Porque el amor constituye la dimensión más fundamental del espíritu humano, su verdadera esencia, responsable último de nuestro movimiento tendencial, de nuestras apetencias y nuestras aspiraciones...8

Dependiendo de aquello a lo que se dirige el amor, San Agustín utilizó dos conceptos para referirse a los dos tipos fundamentales de amor: *cháritas* y *cupíditas*. Agustín concebía el amor como un movimiento del alma ligado a un objeto determinado, que desencadenaba dicho movimiento (René Descartes se relaciona también con este concepto, que veremos más adelante: el cuerpo acciona debido a lo que el alma siente, su acción es consecuencia de un alma que se expresa). Si el amor es ordenado, traerá la felicidad y el desorden llevará a la desdicha; este "orden" es de tipo moral.

La *cupíditas*, como concupiscencia, supone un deseo de tener cosas materiales (tomando siempre los conceptos de dos mundos diferentes: el espiritual y el material). Esos bienes materiales serán temporales ya que pronto surgirá el temor a perderlos, porque son efímeros. El mundo no puede dar verdadera felicidad si es efímero, tampoco puede garantizar la seguridad que el bien no se perderá alguna vez. San Agustín opone a la felicidad del tener con el temor a perder el bien. La clave en la vida del ser humano es qué es lo que debe amar, teniendo especial cuidado al escoger ese amor ya que, dependiendo de la elección nos llevará a la felicidad o infelicidad.

De esta distinción entre *cháritas* y *cupíditas* surge en San Agustín una jerarquización en el orden del amor, de la siguiente manera:



Estos amores deben estar en correcto orden, siguiendo la jerarquía en cuanto a importancia, podría decirse: en la cúspide de la pirámide el amor a Dios (amor supremo), luego el amor al prójimo, sucesivamente el amor por uno mismo y en la base (y como último peldaño), el amor al cuerpo, que queda relegado por los otros “amores”, casi entregado a ellos.

*San Agustín no niega el valor de los bienes temporales pero les atribuye un valor relativo y los sitúa en su orden correcto: **el cuerpo debe someterse al alma y el alma a Dios** (ROMÁN ORTÍZ. 2012)*

San Agustín, obispo de Hipona, promulgó una vuelta a la interioridad del ser humano, buscando la verdad allí y no fuera de su espíritu; el amor la única “verdad” para el ser humano, por ello su filosofía integra aspectos teóricos y aspectos prácticos. *Toda reflexión filosófica adquiere su sentido y finalidad en la medida en que ayude a alcanzar la verdad y la felicidad del hombre que, según San Agustín, no puede consistir en otra cosa que la relación con Dios por amor.*^{xv}

El significado del amor para nuestra cultura no es aplicable en otras matrices culturales o históricas de manera perfecta, ya que el amor que para nosotros implica relaciones románticas o sexuales y para otras culturas no serán términos análogos. Entre los griegos podían separarse los diferentes “tipos de amor”: amor pasional, filial, sexual, denominados: *eros, filia, aphrodisia, epithemia* y otras muchas acepciones. *Aristóteles nunca aborda la temática erótica como tal, pero en él encontramos brillantes ideas respecto al amor entre amigos y las responsabilidades éticas de la amistad ... El amor cristiano no siempre ha sido presentado como armonía de perfección divina, los cristianos antiguos pronto separaron el “ágape” de la “cupíditas”, polos de afectos entre los cuales se instauró una tensión que llegó a perfilar escenas tan dramáticas como las que escribió San Agustín en su libro VII de las “Confesiones” o como el caso de “Orígenes”, quien prefirió castrarse a tener que vivir un día más con las pulsiones concupiscentes¹⁰ ...¹¹.* El amor en la Antigüedad tardía debía darse en el contexto de una conciencia religiosa que había transformado el Ágape en amor moral, en la

8 ROMÁN ORTÍZ, Ángel Damián. La filosofía del amor de San Agustín de Hipona. 2012. Página 20. Edita: Región de Murcia, Conserjería de Educación, formación y empleo. Secretaría general, servicio de publicaciones y estadísticas. www.educam.es/publicaciones

9 ROMÁN ORTÍZ, Ángel Damián. La filosofía del amor de San Agustín de Hipona. 2012. Edita: Región de Murcia, Conserjería de Educación, formación y empleo. Secretaría general, servicio de publicaciones y estadísticas. www.educam.es/publicaciones

10 Concupiscencia. (Del lat. concupiscentia). 1. f. En la moral católica, deseo de bienes terrenos y, en especial, apetito desordenado de placeres deshonestos. DICCIONARIO REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. CONSULTA ONLINE: <http://lema.rae.es/drae/?val=concupiscencia>.

atención prioritaria por los enfermos, afligidos y todo aquel que necesitase ayuda y se encontrase desvalido, siendo este amor de naturaleza pura, careciente de egoísmo y de pasiones exacerbadas “deshonestas” para con Dios (carnales). Veamos la siguiente cita extraída del artículo “El amor como concepto filosófico y práctica de vida, entrevista con Edgar Morales”, de la Revista Digital de la Universidad Nacional Autónoma de México, entrevista realizada al filósofo Edgar Morales Flores, cita que contiene y resume varios conceptos que nos interesan para este trabajo:

La tradición cristiana pronto conoció la propuesta de un “amor puro” (con pensadores como Clemente, Madame Guyon o Fenelon), amor tan perfecto y divino que derivó por un lado en el quietismo heterodoxo y, por otro, en el desprecio jansenista al amor a otro ser humano... que no fuese Dios ... en ella también aparece asimilado y procesado el eros de la cultura pagana, un claro ejemplo es lo que sucede en las ramificaciones de la mística occidental, en ellas se puede encontrar una peculiar amalgama con la erótica, muchos místicos cristianos (Teresa de Ávila, Juan de la Cruz...) expresaron sus profundas experiencias espirituales en lenguajes llenos de retóricas emocionales: dolor, sufrimiento, éxtasis, desfallecimiento, gozos divinos, etc.

Nuestro ideal romántico tiene como cuna primitiva el *amor cortes*. Este “patrón” del amor cortesano produjo una gran revolución de valores en la Baja Edad Media. Desde allí, los filósofos han intentado comprender el amor de tipo *pasional*, tal como sucede con *René Descartes* (de quien nos ocuparemos en otros capítulos de este trabajo, con mayor detenimiento) u otros filósofos, quienes incluían a la temática amorosa en el ámbito de la antropología psicológica. Asimismo, pensadores como *Jean-Jacques Rousseau*¹² o *Hobbes* tenían una perspectiva irracional acerca de las pasiones amorosas, tomando al amor como algo negativo (trampa, cárcel, engaño de la naturaleza para lograr su objetivo).

Si recordamos la poesía de trovadores, Minnensänger y juglares o leyendas como la de Tristán e Isolda, podemos observar que ya se traslucían las ideas románticas del amor, la libre elección y fidelidad al ser amado (uno), la pasión alimentada por obstáculos, la lucha contra la moral, la pasión amorosa y la deshonra como consecuencia del rechazo, la melancolía y otras. Todo lo mencionado, si bien se son características que se aproximan a la noción de amor del siglo XXI, nacen de tradiciones diversas. Nuestra idea actual del amor se debe a una transformación cultural que se atrevió a incorporar elementos de varias doctrinas, religiones o dogmas, como el gnosticismo, el sufismo, los movimientos dualistas y tradiciones europeas precristianas que pueden ser considerados ajenos al corpus de la ortodoxia cristiana de la Baja Edad Media. *Son estas fuentes de donde surge, por ejemplo, la consagración de la patología del amor pasional como verdadero amor, amor deseable hasta la muerte no obstante el dolor que ocasiona (Morales. 2008)*¹³. En la Edad Media, se afianza la idea del amor como un padecimiento físico (llamado *amor hereos*) e incluso comienza a aparecer en los tratados médicos de la época. El *amor hereos* es detallado en un texto llamado *Questiones Super Viaticum*, (1250), escrito por Pedro el Hispano, teólogo y médico, describiendo allí las características de esta dolencia, es decir, la “enfermedad del amor”. Otros autores han tratado este tema en sus obras: *Andreas Capellanus*, también conocido como Andrés el Capellán o *André le Chapelain*, escribió un tratado llamado *De amore*, realizando un texto descriptivo sobre el amor y sus síntomas. El filósofo, teólogo, historiador y poeta árabe *Ibn Hazm* (994-1064) escribió, en 1023, El collar de la paloma-*Tratado del amor y los amantes*, en el que se refiere a la naturaleza del amor como fuerza externa y poderosa que provoca fuertes reacciones en quien lo experimenta. Los textos de *André le*

Chapelain e Ibn Hazm describen un sistema de señales asociadas al amor (o síntomas) como la falta de sueño y de apetito, la intensa reacción al oír pronunciar el nombre de la amada, la forma ansiosa de mirar al cielo o los temblores cuando se aproxima el ser querido.

Capítulo 3

“MOVER LOS AFECTOS”, un objetivo claro.

3. PALABRAS VERSUS MÚSICA.

3.1. LA COMPRESIÓN DE LOS TEXTOS Y LA ARMONÍA

La palabra **barroco** tuvo un significado despectivo que refleja claramente como contemplaban al siglo XVII las anteriores generaciones. Se daba por sentado que el *Barroco* era una deformación del Renacimiento, otro “puente” entre el *Cinquecento* y el *clasicismo*

del siglo XVIII (Bukofzer. 1947). Actualmente no es así ya que se lo reconoce como un período con desarrollo y normas estéticas propias. Manfred F. Bukofzer, autor de “La música en la época barroca” sostiene en el *Capítulo 1* de su obra, llamado “*Música renacentista versus música barroca*”, que los cambios estilísticos del Renacimiento al Barroco con respecto a la música difieren de los cambios estilísticos de la música ya que desde el inicio, el estilo musical de la *antigua* escuela cayó en desuso, el *nuevo estilo* ocupó un lugar importante y transformó los últimos vestigios de las técnicas musicales anteriores y así quedó asegurada la unidad estilística de cada período. Sin embargo, a comienzos del período Barroco, el estilo antiguo no se dejó de lado sino que se presentó como segundo lenguaje, conocido como el **stile antico** de la música sacra. La unidad de estilo que hasta entonces se conservaba, se desintegró y los compositores se vieron obligados a ser bilingües, a poder convivir con los dos estilos. Bukofzer da cuenta de que el llamado *stile antico* se basaba en el estilo de G. P. L. da Palestrina, que se convirtió en ídolo de aquellos que siguieron el estilo *a capella* de la música barroca (recordemos brevemente y en forma general, las composiciones de Palestrina, para coro: líneas melódicas bellas, muy cantables, armonía no muy compleja comparándola con otros compositores de su época, como Orlando di Lasso). A medida que se fue perdiendo el conocimiento real de la música de *Giovanni P.L. da Palestrina* (debido al paso del tiempo, seguramente) cobró más fuerza la leyenda de que el compositor fue el “supuesto” salvador de la música sacra.

El dominio del *stile antico* era indispensable para todo compositor de la época barroca en su formación, permitiéndole elegir el estilo en que quería escribir, relata Bukofzer, es decir que para su instancia académica debía incorporar el rígido y severo *stile antico* y luego podía optar por el *moderno*, considerado como medio de su expresión espontánea. Investigaciones recientes han comprobado que el “*estilo Palestrina*” del barroco difiere de su modelo, es decir del verdadero estilo del compositor con respecto a la escritura. La tensión entre el **stile antico** y el **stile moderno** han dejado huella en la música barroca y en todos los períodos subsiguiente.

11 Castro R. Brenda Libia. *El amor como concepto filosófico y práctica de vida, entrevista con Edgar Morales*. 2008. Revista Digital Universitaria. Volumen 9, número 11. Universidad Nacional Autónoma de México. CONSULTA ONLINE 28/4/2014. <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art92/art92.pdf>

12 Jean-Jacques Rousseau (Ginebra, Suiza, 28 de junio de 1712 - Ermenonville, Francia, 2 de julio de 1778). Escritor, filósofo, músico, botánico y naturalista franco-helvético definido como un ilustrado; a pesar de las profundas contradicciones que lo separaron de los principales representantes de la Ilustración. Sus ideas políticas influyeron en gran medida en la Revolución francesa, en el desarrollo de las teorías republicanas y el crecimiento del nacionalismo. Su herencia de pensador radical y revolucionario está probablemente mejor expresada en sus dos frases más célebres, una contenida en *El contrato social*: «El hombre nace libre, pero en todos lados está encadenado»;

13 Castro R. Brenda Libia. *El amor como concepto filosófico y práctica de vida, entrevista con Edgar Morales*. 2008. Revista Digital Universitaria. Volumen 9, número 11. Universidad Nacional Autónoma de México. CONSULTA ONLINE 28/4/2014. <http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art92/art92.pdf>

Prima Pars. 10.

Sic - - ut cer - vus de - si - derat ad
 Sic - - ut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua -
 Sic - ut cer - vus de - si - de - rat ad fon - tes a - qua - - rum
 Sic - - ut
 fon - tes a - qua - - rum a - - qua - rum
 - - rum sic - - ut cer - vus de - si - de - rat ad.....
 sic - - ut cer - vus de - si - derat ad fon - tes a - - qua -
 cer - vus de - si - derat ad fon - tes a - qua - rum sic - - ut cer -

13116

Fig. Nº 3. Fragmento "Sicus Cervus". Obra polifónica de Giovanni Pieluigi Da Palestrina (1525-1594). Transcripción.

Con el comienzo del barroco, (y siguiendo a Bukofzer) comienza a hablarse de clasificaciones más profundas de la música según los estilos, lo cual indica que se había perdido la unidad del estilo vigente. La música se clasifica fundamentalmente en dos grandes estilos: el **stile antico** y el **stile moderno**, conocidos también como *prima* y *seconda prattica*. Ya adentrado el siglo XVII, la música comenzó a clasificarse en *sacra*, *de cámara* y *teatral*. Estos términos clasificaban a la música según su función sociológica y no implican necesariamente diferencias con respecto a las técnicas musicales de composición. Bukofzer cita en su obra mencionada a la música sacra, mencionando que no podía clasificarse de manera categórica ya que podía ser escrita tanto en el *estilo antiguo* como en el *moderno*, por lo que deducimos que es aquí donde surgió esta segunda clasificación. La palabra "estilo" en este período debe ser entendida en un sentido más amplio que el admitido por la interpretación moderna, meramente técnica.

Si comparamos la música del renacimiento y la del inicio del barroco observamos que sus conceptos se contraponen: el compositor renacentista veía en la música un arte totalmente independiente, sólo sujeto a sus propias leyes; en cambio, para el compositor barroco la música era un arte heterogéneo, subordinado al texto y cuya única función era ser el medio musical a través de concretar una finalidad dramática que trascendía a la música. No debemos confundirnos al pensar que tanto los conceptos barrocos como renacentistas se fundaban en la antigua teoría que afirmaba que el arte imita a la naturaleza, cuyos defensores fundamentaban tomando citas de pasajes literarias de Platón y Aristóteles.

Tomemos entonces el concepto de que, para el compositor de inicios del barroco, la música era un arte heterogéneo, subordinada al texto y con una única función que era la de ser el medio para llegar a una finalidad dramática. Música subordinada al texto y con una finalidad dramática que la trascendía: ante esto podemos preguntarnos qué buscaban esos compositores, cuál era el objetivo más profundo. Aquí relacionémoslo con la Teoría de los afectos y de las figuras, ya conocida en el renacimiento, incluso conocida con el nombre de *Música reservata*, cuyo nombre deriva probablemente de la observación de los textos.

Los compositores italianos que desarrollaron el madrigal se acercaron, podríamos decir, a una analogía con la pintura. Los dos períodos (renacimiento y barroco) siguieron el mismo principio, aunque diferían en su forma de aplicación. Los afectos fueron el objetivo común, pero abordándolos de manera diferente: en el renacimiento se favorecieron los afectos nobles, sencillos, simples, de cortesía. En el barroco fueron los afectos extremos, que iban desde el dolor violento hasta la alegría exuberante. La representación de estos afectos violentos y extremos, seguramente necesitaba un vocabulario mucho más rico que el utilizado hasta entonces.

Observemos esta síntesis en formato de cuadro comparativo, con algunos temas mencionados por *Bukofzer* y otros que desarrollaremos a la brevedad, que nos ayuda a comprender ambos períodos y la transición de uno a otro:

RENACIMIENTO	BARROCO
<ul style="list-style-type: none"> Una práctica, un estilo. 	<ul style="list-style-type: none"> Dos prácticas, tres estilos.
<ul style="list-style-type: none"> Representación comedia de las letras, <i>música reservata</i> y <i>madrigalismo</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> Representación afectiva de los textos, absolutismo del texto.
<ul style="list-style-type: none"> Todas las voces equilibradas en el mismo modo. 	<ul style="list-style-type: none"> Polaridad de las voces exteriores
<ul style="list-style-type: none"> Melodía diatónica de ámbito pequeño (¿?) 	<ul style="list-style-type: none"> Melodía diatónica y cromática
<ul style="list-style-type: none"> Contrapunto modal 	<ul style="list-style-type: none"> Contrapunto tonal
<ul style="list-style-type: none"> Armonía de intervalos y tratamiento de la disonancia en intervalos. 	<ul style="list-style-type: none"> Armonía de acordes y tratamiento de la disonancia en acordes
<ul style="list-style-type: none"> Los acordes se derivan de la escritura en partes 	<ul style="list-style-type: none"> Los acordes son entidades independientes.
<ul style="list-style-type: none"> La modalidad rige la progresión de los acordes 	<ul style="list-style-type: none"> La tonalidad rige la progresión de los acordes.
<ul style="list-style-type: none"> No hay “idiomas” diferenciados, la voz y el instrumento no se diferencian. 	<ul style="list-style-type: none"> “Idiomas” vocal e instrumental, los idiomas son intercambiables.

A partir de *Gioseffo Zarlino* (31 de enero o 22 de marzo de 1517 - 4 de febrero de 1590, compositor italiano y, sobre todo, teórico de la música), surgió la exigencia de encontrar un sistema más sencillo

y racional con el fin de adaptar las palabras a la música. A fines del *Cinquecento* ya no era un problema solo para los teóricos sino para los músicos que lo vivían dramáticamente. Algunos pedían la vuelta a la claridad, cosa que la polifonía contrapuntística del momento no ofrecía; la iglesia contra reformista, presionaba fuertemente en este sentido, ya que quería que el texto litúrgico pudiese ser comprendido por los fieles en forma clara.

La música, en adelante, sería el instrumento capaz de “*mover los afectos*”, entonces, desde esa perspectiva ***se hacía imprescindible que a cada palabra dotada de una carga semántica, correspondiera por analogía una armonía equivalente en música*** (Fubini, pág. 147). Las armonías acompañaban a las palabras, pero no de cualquier manera: en relación con texto de carácter alegre, no correspondía una armonía triste y números graves, o en relación con un texto de carácter fúnebre tampoco correspondería utilizar una armonía alegre y números ligeros o veloces. Las armonías acompañaban a las palabras y expresaban lo mismo que ellas, siempre un contenido similar: donde expresan aspereza, dureza, crueldad, amargura y todo lo relacionado, también debe ocurrir en las armonías, debiendo ser ásperas y duras; cuando una palabra expresa llanto, dolor y todo lo relacionado, las armonías deben transmitir un sentimiento de aflicción.

El lenguaje verbal se convierte en el modelo al cual deba adaptarse y someterse el lenguaje musical considerando precisamente en esto el ideal que perseguía la Camerata de los Bardi y los primeros músicos y libretistas del melodrama. Este vocabulario musical, que dispone ya de una morfología y una sintaxis relativas, pero que apenas es esbozado por Zarlino, se irá perfeccionando por a poco, hasta fines del siglo XVIII, en función de la Teoría de los afectos, que representó el presupuesto lógico y el fundamento de dicho vocabulario.¹⁴

En los escritos de Zarlino aparecidos algunos años antes de que nazca el *melodrama*, se observa como la música asume una función histórica en continua transformación y cómo dicho teórico diseña un modelo de lenguaje musical, con una gramática y un vocabulario idóneos, del que se servirán los autores del melodrama, quienes día a día lo irán enriqueciendo y perfeccionando aun más, también repercutiendo sobre la música instrumental, durante todo el período e incluso alcanzará al nuevo lenguaje subsiguiente: el romanticismo. Se debía solucionar un problema tanto a nivel práctico como teórico en la relación entre música y palabra, es decir entre dos lenguajes: el musical y el verbal, lenguajes que implicaban otros dos, como lo eran el lenguaje de los sonidos y el de los sentimientos, surgido a raíz de la crisis del mundo musical polifónico. Observemos entonces que muchos aspectos comenzaban a fundirse o “confundirse”.

A raíz de esta crisis y nuevas necesidades es que se produce el nacimiento de una nueva concepción que luego se impondría: la monodia acompañada (tema que desarrollaremos en otro capítulo del presente trabajo).

Para los músicos y teóricos de la época, la monodia acompañada no era otra cosa que la que se recobraba a partir de la tradición representada por la música griega, acerca de la cual se sostenía la creencia de que había sido a una sola voz o al unísono. Asimismo, la teoría griega que reconocía un *ethos* musical específico a cada modo parecía estar de acuerdo con la idea de que la música debería *mover los afectos* y, no sólo esto, sino que era como una prueba más que apoyara la validez de la monodia.

Hasta el *Cinquecento*, los teóricos de la música entraban en polémicas unos con otros, los músicos quedaban fuera de ellas. Vincenzo Galilei¹⁵ (músico, literato y teórico de la música) fue el primero en

relacionar a teóricos y músicos; mantiene controversias con músicos sobre la manera de hacer y concebir la música. ***La nueva concepción racionalista de la música nace gracias a Galilei, no ya de consideraciones teológicas o metafísicas sino técnicas e históricas, sobre el sustrato aportado por una filosofía de cuño naturalista (Fubini).*** Allí nace la monodia, como forma natural de volver a lo sencillo e inteligible, cosa que la polifonía contrapuntística complejísima no permitía; a través de la monodia se concibió tanto la armonía como las leyes de ésta, leyes que surgieron de los teóricos que sucedieron a Galilei.

El intervalo se convirtió en el elemento privilegiado desde el punto de vista expresivo y el movimiento contrario de las partes en una composición polifónica es un procedimiento que, según Galilei, anula todo efecto posible.

El hecho de privilegiar el intervalo melódico al cotejarlo con el acorde de varios sonidos significa que Galilei funda la posibilidad de una unión entre música y palabra en principios claros y racionales. Cada palabra o grupos de palabras expresa un concepto o un sentimiento que se corresponden con un intervalo melódico.¹⁶

Sabemos que la polifonía superpone diversas palabras y melodías , al mismo tiempo que una de esas partes canta las palabras iniciales otra parte cante las del medio o las finales del mismo concepto, hasta incluso el principio, la mitad o la conclusión de otro concepto diferente (lo que se denomina elisión), lo que dificulta la comprensión del texto original y era cuestionado por Galilei, por otros teóricos, músicos y hasta por la Iglesia Católica, quien exigía claridad y ,sobre todo, la necesidad de equilibrio entre el lenguaje musical y el verbal. La polémica que se desarrolló en el Barroco contra la polifonía se profundiza y asienta no sólo por el rastro que deja la progresiva racionalización interna a que se somete el lenguaje musical sino también sobre el rastro que deja la concepción generalizada de la música como algo hedonista y racionalista.

3.2. LA FAMOSA “TEORÍA DE LOS AFECTOS”.

El Licenciado *Jorge A. Torres* publica un artículo periodístico en la Revista Digital “*Estética*”, revista de arte y estética contemporánea que realiza la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad de Mérida, Venezuela. En su edición de enero/junio de 2009, el Licenciado Torres presenta su artículo “La música como ciencia” en el cual plantea como objetivo al comienzo del trabajo: “... señalar algunos hitos fundamentales que relacionan a la música con la ciencia”. Varios de esos hitos mencionados corresponden a fines del siglo XVI y el siglo XVII, es decir durante el período Barroco, afirmando lo siguiente:

La Teoría de los afectos o *Affektenlehre* fue un concepto estético de la música barroca derivado de las doctrinas griegas y latinas de la retórica y la oratoria, la cual se proponía describir cómo codificar las emociones y cómo estos códigos inducen emociones en el oyente.

Los recursos musicales que utilizaban los compositores europeos del siglo XVI y mediados del siglo XVII representaban entonces aspectos emocionales con el fin de cautivar y atrapar al público,

14 Fubini, E. (2005). *La Estética Musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (Segunda Edición ed.). (P. d. Aranda, & C. Guillermo, Trads.) Madrid, España: Alianza Música.

16 Fubini, E. (2005). *La Estética Musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (Segunda Edición ed.). (P. d. Aranda, & C. Guillermo, Trads.) pág. 154. Madrid, España: Alianza Música.

expresar los estados afectivos más profundos que el alma pudiese experimentar (TORRES 2009). Con respecto al público, recordemos que gran parte eran grandes entendidos o instrumentistas.

La vinculación de la música a estados emocionales se registra desde los tiempos de la cultura griega. Platón y Aristóteles han sido dos de los más importantes pensadores con respecto a este tema, realizando consideraciones importantes al vincular el tema de la música y los efectos que ésta produce.

En el período Barroco es donde esta preocupación por los estados emocionales del hombre vinculados a la música alcanza un tratamiento profundo y destacado dando lugar a varias teorías sobre ello.

La “Teoría de los afectos” surgió a partir de la filosofía y psicología del siglo XVII y en este sentido se destaca René Descartes, filósofo francés (nacido el 1 de marzo de 1596 - Estocolmo, Suecia, y fallecido el 11 de febrero de 1650) que con su obra “*Las pasiones del alma*” ejerció gran influencia entre los músicos del período barroco, como así también sobre los artistas de la época; fue el tratado teórico que tuvo mayor influencia entre músicos y artistas en general, tema al que le dedicaremos un capítulo de este trabajo debido a la relevancia de su obra y los aportes que posee para esta investigación.

En el período barroco, el texto era el protagonista de las obras musicales (obviamente en el caso de los géneros vocales-instrumentales como las óperas, los oratorios, las cantatas), el compositor no sólo debía comprenderlo en su totalidad sino también el significado y el énfasis de cada una de las palabras por separado (Torres, 2009); todo lo que ocurría fuera de los afectos era considerado como “la nada misma”.

La frase a la que se recurre tan a menudo en los tratados de la época, “la expresión de los afectos” no es más la alternativa que se contrapone a la concepción de la música como deleite auditivo, concepción encarnada hasta entonces por la práctica polifónica, en la que las palabras se sofocaban y anegaban en un mar de sonidos y de armonías de signos diversos.¹

Hasta fines del siglo XVIII se consideró como grandes entendidos en materia de los “afectos” a los retóricos y oradores, pues ellos tradicionalmente se han especializado en mover, incitar, originar y controlar los afectos y pasiones de los hombres.

El Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” edita su propia revista, documento disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina. En su número 25 correspondiente al año 2011, el Licenciado *Gabriel Pérsico*¹⁷ publica su trabajo *“Retórica y música barroca: una posible hermenéutica”* donde *considera algunos conceptos retóricos expuestos por los teóricos de la música poética y por otras fuentes, útiles para la formación de intérpretes dedicados a los repertorios del los siglo XVII y XVIII* (Pérsico, 2011). En el artículo da cuenta de que en el período de la música barroca se produce refinadas y complejas teorizaciones con respecto a los estados emocionales y la preocupación sobre éstos y su estudio. Los afectos o Pasiones ocuparon un lugar destacadísimo en el ámbito de la composición y en toda la actividad musical del Barroco. Es muy común, nos dice Pérsico, encontrar testimonios de la época que confirman la importancia de los afectos para los compositores y teóricos barrocos como Giulio Caccini, Cesare Crivellweti (en 1624) , Charles Butler (en 1936), Joham Neidhart. Hemos mencionado anteriormente al más destacado: *René Descartes*, quien abordó el tema de los afectos de manera profunda y particular (que ya veremos más adelante).

3.3. LA MÚSICA Y LA CONTRAREFORMA CATÓLICA.

El mundo de la música había sufrido una metamorfosis profunda en el transcurso de un siglo, que había afectado tanto al modo de concebir la música – a las funciones que asumía y a la relación que establecía con el público- como al modo de producirla. El fundamento **moralista racionalista** no perdió importancia dentro del contexto barroco católico y contra reformista, a pesar de haber sido siempre la premisa a tener en cuenta, también dentro de la música, impidiendo que se desarrollen otros fundamentos que no siguiesen esa corriente. La siguiente cita lo sintetiza:

Moralismo y racionalismo representaron pues dos elementos clave sobre los que arraigó conceptualmente el melodrama barroco, así como las exigencias de reforma que caracterizó entonces a la Iglesia Católica¹⁸

Este planteamiento ampliamente compartido por buena parte de la cultura oficial durante el *Cinquecento*, no se encontró con demasiada oposición. Resulta significativo comprobar que ideas análogas a las de Galilei, Caccini o Monteverdi se hallen esbozadas, no en tratados musicales sino, por ejemplo, en textos propiamente literarios como acontece en *“El Cortesano”* de *Baltasar Castiglione*, editado en 1528. . Castiglione, literato renacentista, en los albores del Cinquecento anticipa de forma inconsciente los ideales que luego seguirá la Camerata de los Bardi. Con palabras sencillas, expresándose como podía hacerlo un literato y no un músico, anticipa el futuro de lo que se llamará *“recitar cantando”*.

Los “nuevos conciertos y los nuevos afectos” constituyen el nuevo mundo que se abre a los innovadores: la nueva dimensión musical del teatro melodramático, con todas sus potencialidades aun por explorar y explotar; por un lado, la nueva armonía brinda a los nuevos instrumentos técnicas que van a dar forma, a la vez, a las nuevas exigencias expresivas y musicales.¹⁹

Observemos en este cuadro las características de los “dos mundos” planteados por Enrico Fubini, el “antes” y el “después” de la concepción de la música y la obra musical:

DOS CONCEPCIONES

CONCEPCIÓN ANALÍTICA DE LA MÚSICA

Encuentra su criterio de verdad o falsedad según el grado de adhesión que se establezca con **reglas y leyes** estimadas como **eternas**, consagradas por la **tradición**

CONCEPCIÓN SINTÉTICA DE LA OBRA MUSICAL.

No sólo llega a considerarse como **un todo** en su “completo conjunto” sino que el mismo tejido musical llega a inscribirse en una **concepción expresiva** más vasta; en ésta las **reglas y leyes** de la música devienen en un **instrumento al servicio de** de un proyecto más amplio que será la **melodía**, en términos más modernos, el **teatro melodramático**.

3.4. LA ARMONÍA Y EL NUEVO PITAGORISMO.

Fue *Martín Lutero* (1483-1596), quien reconoció por primera vez que la música tenía un valor positivo ligado al placer producidos por los sonidos y otorga pleno derecho de ciudadanía y dignidad educativa a la música por sí misma, independientemente de la función o servicio que preste. Su pensamiento influyó en la música instrumental germánica anglosajona a través de sus premisas teóricas e ideológicas.

La estética musical a partir de fines del *Cinquecento* presentó dos desarrollos diferentes:

1. Una corriente se asentó sobre lo que dejó la problemática suscitada por la Camerata de los Bardi y por la Contrarreforma católica y centró sus intereses, sobre todo en lo que correspondía al melodrama y a las relaciones que se establecían entre música y texto, conservando y asentando dicha corriente las premisas moralistas e intelectualistas en las que se fundara. Comprometió a los literatos.
2. La otra corriente siguió la **nueva concepción luterana de la música y de las premisas estéticas e ideológicas que la presidieran**; a raíz del **principio de la autonomía de la música**; surgió un **interés nuevo por el lenguaje musical y por los fundamentos de la armonía y el significado de ésta**. Comprometió mayormente a los **filósofos** y a los **matemáticos**.

La tradición pitagórico-platónica, primeramente y la boeciana y medieval después, habían difundido la idea de que la **música era una ciencia que reflejaba en ella misma la armonía celeste**, (es decir, la *armonía de las esferas*) permaneció como una constante la idea de que si la **música** era de algún modo una ciencia, tal clase de música no tenía nada que ver con aquella otra música que se escuchaba y se tocaba en los instrumentos por los hombres. Entre la música que expresa o imita los sentimientos, las emociones o los fenómenos de la naturaleza, que resuena en los oídos de los hombres (ejecutada por músicos) y la música pensada, teorizada e investigada por la razón del filósofo, no había relación alguna.

De acuerdo al pensamiento de *Marin Mersenne* (1588-1648; filósofo francés que estudió diversos campos de la teología, la matemática y la teoría de la música), toda la ciencia de la música está contenida en la Santísima Trinidad y los tres géneros tradicionales (diatónico, cromático y enarmónico) son su símbolo.

17 (Pérsico, 2011)

18 Fubini, E. (2005). *La Estética Musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (Segunda Edición ed.). (P. d. Aranda, & C. Guillermo, Trads.) pág 157. Madrid, España: Alianza Música.

19 Fubini, E. (2005). *La Estética Musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (Segunda Edición ed.). (P. d. Aranda, & C. Guillermo, Trads.) pág 160. Madrid, España:

Mersenne siguió las huellas de los teóricos medievales y de los griegos, (alejados de la práctica musical concreta de su época), construyendo paralelismos o analogías que se establecen entre la estructura de esa música y determinados conceptos e imágenes religiosas, como las cuerdas graves y largas de un instrumento que se aproximan al silencio (debido a su gravedad) representándose así a la divinidad y su poder supremo. A raíz de esta simbología compleja se puede deducir que para Mersenne, (quien habla de “música de las esferas celestes”), le corresponde una coexistencia entre la música como objeto de los sentidos y la música como ciencia.

No es muy diferente la postura asumida por Descartes, quien a pesar de mantenerse a un nivel más científico que Mersenne, conserva la subordinación de los sentidos a la razón al señalar, en lo referente así aspecto sensible de la música, es decir a la melodía y al placer producido por ésta, que hay algo en dicho aspecto que resulta irreconciliable con la razón...

3.5. RACIONALISMO versus SENTIMIENTOS: Armonía y melodrama.

La invención de la armonía y la del melodrama fueron dos hechos relevantes en la historia de la música. Todas las polémicas que alrededor de la música fueron surgiendo a lo largo de los siglos XVII y XVIII tuvieron su raíz en ambos acontecimientos, tan revolucionarios que absorbieron la atención tanto de filósofos y de hombres de letras como del público culto. No es un hecho casual que armonía y melodrama nazcan simultáneamente puesto que el melodrama implica necesariamente un acompañamiento musical que permita y favorezca una sucesión temporal de los diálogos y de la acción dramática; esto era lo que la polifonía, con la superposición paralela de múltiples voces que fluían a la vez, no permitía hacer. –Esta evolución de principios del siglo XVII generó un gran número de problemas estéticos, filosóficos, musicales e incluso matemáticos y acústicos, de los que se halla eco en innumerables artículos, opúsculos, folletos y tratados durante el siglo XVII y XVIII.

Armonía y melodrama se implican recíprocamente. La revolución lingüística que se produjo en la transición del Renacimiento al Barroco configuró una perspectiva radicalmente nueva para la música: por primera vez se asume como espectáculo, como flojo de sucesos diversos, frente a un público que deviene en espectador destacado. El lenguaje de los afectos – al que consigue volver eficaz únicamente que el discurso armónico-melódico se desenvuelva con fluidez, ejerciendo sus efectos sobre el espectador- depara premisas sobre las que se ha asentado un nuevo uso de la música. El lenguaje de los afectos exige de teóricos y filósofos un replanteamiento completamente diferente desde el punto de vista del pensamiento en todo cuanto a la música y a sus fundamentos se refiere.

El objetivo a conseguir por Zarlino y por los teóricos que le sucedieron hasta llegar a Rameau, estaba explícitamente claro: se intentaba **obtener gracias al conocimiento científico de la naturaleza de la música, el mayor efecto posible sobre el oyente. Producir efectos sobre el espíritu equivale a decir provocar “movimientos” en el espíritu del oyente, suscitar afectos.**

El nexo entre el plano matemático-científico y el de los “afectos” era muy evidente tanto para Zarlino como –más tarde lo habría de ser- para Descartes, Leibniz y Rameau.

“Mover los afectos” son las palabras que sistemáticamente aparecen en todos los tratados teóricos desde mediados del *Cinquecento* en adelante. Tanto los músicos instrumentales como los operísticos se encaminan hacia la consecución del mismo objetivo: mover los afectos. La eficacia del “discurso musical”, sea instrumental, sea melodramático, tiene su base, indiscutiblemente, en el nuevo lenguaje armónico-melódico, es decir, en un lenguaje que por su claridad plena de racionalidad, por

su sencillez de funcionamiento, por seguridad de sus reglas, permite un cálculo exacto al músico con el fin de prever y regular la eficacia que el lenguaje ejerce sobre el espíritu del oyente. Razón y corazón se implican recíprocamente, condicionando la primera al segundo y viceversa. En el seno de esa geometría o mecánica de los afectos nace el gran espectáculo nuevo “afectuosísimo”, que es el melodrama, con sus convencionalismos retóricos, con su aparato escénico y con un lenguaje propio o, más bien, con una mezcla de varios lenguajes; en particular, de música y poesía. En el transcurso del siglo XVII, los lenguajes de la música instrumental y el de la música melodramática se aproximan, sus respectivas formas ejercen influencia mutua y géneros que, por su origen diverso, se entrelazan. Las oberturas, las arias, los duetos, los coros operísticos, tomaron en préstamo la formas de las formas contemporáneas las *suites*, los *concerti grossi*, los *concerti solisti*, las *sonatas*, dándose también el proceso a la inversa. A nivel teórico, se abrió una profunda fractura entre la música instrumental y la música vocal.

Giuseppe Zarlino (1517-1590; compositor italiano y teórico de la música durante el Renacimiento) concebía a la armonía como el lenguaje específico del que habría de valerse la música, adhiriéndose a esta postura todos los teóricos de la armonía hasta Rameau y sus sucesores, quienes intentaron sentar las bases de la autonomía y de la validez de la música como lenguaje autosuficiente de los afectos, al sentar bases en los procedimientos armónicos, en las leyes que regulan el enlace de los acordes, en los intervalos consonantes y disonantes y en las “figuras” armónicas un verdadero vocabulario de los afectos. Por otro lado, Caccini, Peri e incluso *Monteverdi*, siguiendo a *Vicenzo Galilei*, a la Camerata Florentina del Conde Bardi y de los primeros teóricos del melodrama, subrayaron el valor melódico de la música por sobre el valor armónico, con lo cual vincularon la música con el destino de la palabra. El mito de lo clásico y del renacimiento de la tragedia griega tenía la función de hacer más sólido el principio de unificar la poesía con la música con el objetivo de “mover los afectos”...

Estas polémicas, que se desarrollaron principalmente en ambientes literarios y humanísticos, a menudo con la participación de los músicos o libretistas, continuaron su trabajo al margen y silenciosamente los científicos y los teóricos de la armonía, investigadores de los sonidos y de todo aquello que tuviese que ver con la acústica. *René Descartes* describe la eficacia con que opera la música sobre el espíritu humano en su breve ensayo de impronta científica *Compendium musicae* – escrito en 1618 pero editado en 1650, luego de su muerte-.

Capítulo 4

La “NUEVA MÚSICA” Y SU EXPRESIÓN.

4.1. CAMBIOS PARA LA “NUEVA MÚSICA”.

4.1.1. RETÓRICA Y ANALOGÍA.

Siguiendo a Grout, la música del período barroco no se escribió principalmente para expresar los sentimientos de un artista individual sino para representar los sentimientos o afectos de manera general. Para la comunicación de esos afectos, poco a poco fue creándose un vocabulario de figuras o

recursos, que algunos teóricos le otorgan fecha de comienzo en el año 1600 e intentaron clasificar y sistematizar su uso, aunque siempre se realizó luego de los hechos.

La palabra *retórica* significaba, para los europeos cultos del siglo XVII, el estudio sistemático del discurso y la escritura, basada en modelos, principios y nomenclaturas heredados de la antigua civilización romana, especialmente a través de escritos de *Cicerón* y *Quintiliano*, que fueron muy leídos y enseñados. La palabra retórica también podía referirse al arte de la comunicación, las técnicas de persuasión y lo producido por escritores, oradores, predicadores, abogados, etc.

A través de la retórica se preparaba a los jóvenes nobles del siglo XVII en carreras para ejercer como cortesanos, diplomáticos, oradores, abogados. El conocimiento de la retórica también producía en ellos un prestigio absoluto del que no eran poseedores los jóvenes sin título de nobleza, debido a que se asociaba a la retórica con el círculo aristocrático. Este prestigio, conjugado con habilidades naturales y similitudes relacionadas con la retórica y la expresión artística, llevó a muchos autores a escribir sobre pintura, escultura, arquitectura, música, empleando para estas disciplinas los términos y conceptos propios de la retórica. Los escritores se dieron cuenta de que las artes podían utilizarse como elemento persuasivo a través de apelar a los sentimientos del público.

Durante el período barroco surgieron numerosos escritos en los cuales se describían y explicaban la música y las artes visuales como saber popular retórico. El uso de la retórica es un elemento significativo sobre cómo las personas cultas de esa época pensaban las artes y de cómo las artes se vieron influidas por todo lo que acontecía en la monarquía y en la religión. Los libros de retórica de la época detallaban las actividades del orador, las partes típicas de una oración y las maneras más importantes de transmitir significado, argumentos y emoción. Los escritores encontraron así puntos en común entre lo designado para un orador y las actividades de poetas, artistas y compositores.

Esta analogía se basaba entonces en la existente con las figuras y las licencias de la retórica, repetida, explicada por innumerables escritores en los siglos siguientes y reducidas tradicionalmente a cinco actividades del orador:

1. *Invención*
2. *Disposición* (u ordenación)
3. *Elocución* (o estilo)
4. *Memoria*
5. *Representación*

Veámoslos en detalle:

1. **Invención:** en la retórica clásica significa decidir sobre el contenido del discurso, los argumentos y la evidencia a presentar, los temas a abarcar y las tácticas y estrategias a utilizar. La invención retórica se basa en *tópicos* (estructuras convencionales dentro de las cuales se moldeaba el contenido). Llevado al terreno de la música, esta instancia para un compositor significa el momento previo a la composición, que consiste en la decisión sobre las intenciones, rasgos y motivos básicos de una obra.
2. **Disposición (u ordenación):** para el orador significa organizar el discurso utilizando un diseño tradicional, en todo o en partes, partes que un esquema común de disposición retórica divide al discurso en siete, a saber:

- **Exordio:** Inicio del discurso en el que se capta la atención del oyente y, a través de las palabras, se dispone de su ánimo para escuchar (*“Queridos amigos y hermanos, ¡prestadme atención!”*)
- **Narración:** implica la exposición de los hechos.
- Exposición: aquí se definen los hechos y se plantean cuestiones a comprobar.
- **División:** clarifica los puntos del tema y especifica lo que debe probarse.
- **Argumentación:** en esta instancia se exponen argumentos a favor y en contra y se proporcionan pruebas.
- **Refutación:** como la palabra lo indica, refuta argumentos opuestos y reformula conclusiones aceptadas.
- **Conclusión:** resume los argumentos y apela por última vez a los sentimientos de los que escuchan.

Se han propuesto esquemas más breves de Disposición, como el de Torcuato Tasso, a fines del siglo XVI. La mayor parte de los esquemas de Disposición retórica incluyen las funciones de introducción, presentación, contraste o conflicto, recapitulación y conclusión, esquema básico que puede aplicarse a numerosas formas musicales

3. **Elocución** (o estilo): podía optarse entre tres estilos llamados *llano*, *medio* y *noble*, pero dependía del uso de figuras retóricas que proporcionaban a las ideas del orador, su color emocional. Dos de esas figuras retóricas son la antítesis y el paréntesis.
 - **Antítesis:** mencionada en todos los tratados desde Quintiliano en adelante. Significaba la coincidencia o acompañamiento de ideas contrastantes.
 - **Paréntesis:** de acuerdo con las ideas de Quintiliano, *“el paréntesis tiene lugar cuando el flujo de la oración es interrumpido a la mitad de otro pensamiento”*.

En los tratados musicales del periodo barroco aparecen partituras con análisis de figuras retóricas, acompañadas de ejemplos musicales. En la mayoría se encuentran un patrón convencional de repetición, similitud, contraste, recurrencias, progresiones en el texto, lo que es reflejado por el compositor, inclusive creando éste una figura retórica que no está incluida en el texto (un silencio inesperado, por ejemplo, en la mitad de una frase). Un patrón musical puede ser muy similar a un patrón verbal y está asociado al mismo incluso hasta teniendo identidad hasta en la música instrumental.

4. **Memoria:** Se relaciona especialmente con la interpretación (no así con la composición).
5. **Declamación:** la declamación de un texto requiere un muy buen uso de inflexiones, acentuaciones selectivas y tempo. El control musical de la recitación penetró en la música barroca, podemos observarlo en los recitativos, que controlan la declamación retórica para expresar el significado y las pasiones del texto.

... los compositores de música vocal del Barroco podían ayudarse a comunicar el significado y las emociones del texto a través de la declamación interpretativa en el transcurso de la recitación. Podían intensificar su fuerza con figuras retóricas en el momento de la elocución. O podían resumir sus pasiones imágenes o vanidades predominantes tomando opciones estratégicas a gran escala en el momento de la invención...20

Los compositores de la primera parte del período barroco (1600-1630) tendieron a concentrarse en la recitación. A mediados del barroco (1630-1670) atendieron más a la elocución. A finales de período (1670-1750) se observa una notable tendencia hacia el resumen del significado textual en la invención musical.

Las artes en el periodo barroco fueron utilizadas como un medio de persuasión e inspiración en un contexto de conflicto social, político, económico y religioso plagado de cambios y desorden. La conexión entre la concepción retórica de las artes y su uso explica la dominación de la ideología monárquica y la nobleza en la cultura del siglo XVII. Estos factores han sido decisivos para definir al período barroco en música y otras artes, ya que no se concibe como un mero conjunto de criterios estilísticos sino que los factores anteriormente mencionados son los que han influenciado totalmente en la definición general del período.

4.1.2. EL RITMO

A raíz de la concepción de las dos “prácticas”, (iniciada por Claudio Monteverdi), fue evidente la diferenciación en cada una en la utilización del ritmo: el de barra de compás, métrico y regular por un lado y el ritmo libre y asimétrico utilizado en el recitativo o en piezas instrumentales solistas. Los ritmos regulares correspondientes a las danzas eran conocidos desde el Renacimiento. En el siglo XVII la mayor parte de la música comenzó a ser escuchada “en compases” (recordemos que en renacimiento, la métrica y el fraseo de las frases musicales la daban los acentos más importantes del texto, en el caso de las piezas vocales), es decir en un esquema correspondiente a tiempos fuertes y débiles.

Esto fue más regular luego de 1650.

Al ritmo medido ya conocido, los compositores barrocos agregaron otro irregular, flexible, que les permitiese escribir *tocatas* y *recitativos*, no pudiéndose utilizar estos dos ritmos, de forma simultánea. Por ello los utilizaban de forma sucesiva para lograr un contraste que pudiese ser percibido.

The image displays two pages of musical notation from Claudio Monteverdi's "Iubilate Totas Civitas". The left page is titled "Voco Sola Dialogo" and shows a vocal line with lyrics and a basso continuo line. The right page shows a similar vocal line with lyrics and a basso continuo line. The notation includes various rhythmic values and rests, illustrating the changes in meter mentioned in the text.

Fig. Nº 4. MONTEVERDI, Claudio. "IUBILEE TOTAS CIVITAS". Selva Morale e spirituale. Obra para soprano y BC, con dialogo. Fragmento. Se observan cambios de métrica. Obra seleccionada para este trabajo de investigación (Ver: Apéndice A). Hill, J. W. (2009). *La música barroca -Baroque music. Music in Western Europe, 1580-1750-*. (A. Giraldez, & J. Espino Nuño, Trads.) página 34. Madrid, España: Akal.

4.1.3. EL BAJO CONTÍNUO, PROTAGONISTA DE UN PERÍODO.

Si la textura fundamental del Renacimiento fue la polifonía de voces independientes, la textura del período barroco fue un bajo firme y una voz aguda “florida” relacionadas por una armonía discreta. El barroco puso énfasis en el bajo, en su aislamiento de la voz y la indiferencia con las voces internas como líneas. Aquí nace el *bajo continuo* o *basso continuo*, sistema de notación utilizado en este período que consistía en escribir la melodía y el bajo desarrollados y esta última parte era tocada por uno o varios instrumentos del *continuo* (clave, órgano, laúd), que era habitualmente reforzado por un instrumento de apoyo como la *viola da gamba*, el *violoncello* o el fagot. Los acordes no para el instrumento de teclado o laúd no se escribían en forma desarrollada sino que se realizaban mediante pequeñas cifras o signos ubicados por encima o por debajo de las notas del bajo (cifras que se escribían si el acorde no eran tríadas en posición fundamental o si había que ejecutar notas no pertenecientes a la armonía, como es el caso de los retardos).

La ejecución real de este cifrado en el bajo podía variar de acuerdo a la naturaleza de la composición y a la habilidad del músico ejecutante, quien tenía ámbito para la improvisación dentro del marco fijado por el compositor (quizás podemos realizar una especie de analogía con la música del siglo XX y el jazz, género que también utiliza la improvisación partiendo de una estructura dada). Los ejecutantes de la música barroca, en el marco de la improvisación podían (pueden) optar por tocar sencillos acordes, introducir notas de paso o imitar pasajes con motivos melódicos que aparecen en las partes de soprano o de bajo. En las ediciones más modernas de composiciones con bajo cifrado, se indica, en notas más pequeñas, la concepción del editor para una correcta realización.

En los motetes o madrigales a cuatro o cinco voces, el continuo duplicaba o apoyaba las voces (esa era otra función). Para los solos y dúos, el *continuo* era necesario para completar las armonías. Así como también para producir una sonoridad plena, recibiendo este “relleno” el nombre de *ripieno*, palabra de origen italiano, utilizada en la cocina para designar precisamente el “relleno” de alguna comida.

Durante mucho tiempo, los compositores continuaron escribiendo motetes y madrigales sin acompañamiento, aunque a veces añadían un *bajo continuo*. En algunas obras para conjunto, así como en toda la música para solista de teclado y laúd, no se utilizaba el *bajo continuo*. Aunque el contrapunto seguía siendo la base de la composición musical, poco a poco comenzó a surgir otra clase, que llegó a ser el más usado en el siglo XVII: una mezcla de líneas melódicas, líneas que encajaban dentro del marco de una serie de acordes implicados por el *continuo* o definidos por el cifrado que lo acompañaban. Así fue el inicio del contrapunto regido por la armonía, cuyas líneas melódicas estaban subordinadas a la sucesión de acordes que se presentaba.

4.1.4 LOS INTERMEDI

Los *intermedi* eran interpretados en los entreactos de obras teatrales habladas pero en ellos todas las palabras eran cantadas. La música de los *intermedi* no era realmente continua, las palabras cantadas no formaban un diálogo continuado y, prácticamente, no había argumento. Un intermedio era como un cuadro viviente, casi o totalmente estático, de un episodio sacado de la mitología. La música vocal era cantada por una voz solista acompañada por un instrumento armónico, quien agregaba comentarios a modo de explicación. En la corte de los Médici, en Florencia (Fernando I de Médici y su esposa Cristina de Lorena) se realizaban este tipo de género musical-teatral. La música y las otras artes fueron utilizadas por los Médici como medio y símbolos que contribuían a su política.

Estas producciones fueron una novedad y la aptitud de los cantantes y los efectos escénicos aportaron al mensaje dirigido a los cortesanos y a los visitantes ilustres que conformaban el público de esos espectáculos. Los Médici aportaron a Florencia importantes contribuciones a la cultura, enriquecieron su historia y la europea en cuanto al ámbito cultural. Florencia formó parte del resurgimiento político y pudo reunir las actividades más avanzadas en diversas artes, teniendo los recursos necesarios para contratar a los mejores intérpretes.

Emilio de Cavalieri (ca. 1550-1602) o *Giulio Caccini* (1551-1618) fueron compositores de este género.

Giovanni Bardi (1534-1612), noble cortesano florentino, fue el creador de los intermedios de 1589 en la corte de los Médici. Bardi lideró, a lo largo de quince años, un grupo de intelectuales y músicos conocido como la *Camerata*, dedicado a la investigación, la discusión y la experimentación para aprender sobre la música de la Antigua Grecia, las fuentes de su legendario poder para movilizar las emociones y cómo había sido utilizada en la interpretación de las tragedias griegas²¹. Esta *Camerata* no oficial y sus actividades, fueron paralelas a las de la Academia oficial y a las de la Academia Florentina.

4.1.5. “LE NUOVE MUSICHE”.

“*Le nuove musiche*” fue la primera colección de música impresa que incluyó las principales variantes de monodia barroca. Las monodias eran canciones para voz solista y bajo continuo. Su publicación significó una nueva era en la música vocal de cámara, de allí su importancia histórica. Desde la fecha de publicación de “*Le nuove musiche*” y por veinticinco años, en Italia se publicaron numerosas colecciones similares. Caccini da al estilo de la música de esa colección y su segunda parte (*Nuove musiche e nuova maniera di scriverle*”, 1614) la definición de “*in armonia favellare*” (en armonía hablar, hablar con armonía), refiriéndose por supuesto a la armonía musical. Caccini menciona dos características que distinguen a este estilo: Espontaneidad en el canto y (refiriéndose a la libertad rítmica en la interpretación, una similitud o acercamiento al tempo *rubato* por el cual el cantante puede aproximarse a los ritmos no medidos, si el texto lo requiere, cosa que favorece a la interpretación) y las notas graves con acordes agregados en el acompañamiento, que se mantiene mientras la voz se maneja libremente (lo que produce disonancias que, para las reglas del contrapunto, hubiese sido gravísimo).

John Hill agrega una característica más a las mencionadas y es la del ámbito reducido de alturas dentro de muchas frases de una misma obra como también, la repetición de una misma nota, lo que se relaciona con el lenguaje hablado (nuestro conocido *recitativo*). A comienzos del siglo XVII, los recitativos operísticos incluían una pronunciación más rápida de las palabras (nuestro conocido ¿*recitativo secco*?) y excluían pasajes melódicos bellos y ornamentados, característica de muchas de las primeras obras de *Giulio Caccini*

En capítulos siguientes de este trabajo, comprobaremos o no estas características.

Los tres tipos principales de monodia que integran “*Le nuove musiche*” son una versión completa de un tipo de canto que ya existía, del siglo XVI, que era parcialmente improvisado o no estaba escrito en las partituras y facsímiles que tenemos hoy en día en nuestras manos, que han sobrevivido desde

²¹ Hill, J. W. (2009). *La música barroca -Baroque music. Music in Western Europe, 1580-1750-*. (A. Giraldez, & J. Espino Nuño, Trads.) pág. 40. Madrid, España: Akal.

aquella época. Igualmente, no se cuestiona la importancia histórica de la edición de “Le nuove musiche” y su huella en la historia de la música.

Los tres tipos de monodia a los que hacíamos referencia, son los siguientes:

1. **Madrigal solista:** *El término “madrigal” se refiere a un tipo de poema que no tiene estrofas ni una rima predecible, tiene una secuencia irregular de siete u ocho sílabas por verso sin un patrón de acentuación recurrente* (Hill, 2009). Los versos con estas características se denominan “versi sciolti” (versos sueltos) y, al ser leídos en voz alta suenan muy parecido a la prosa o al lenguaje corriente. Ese “hablar en armonía” que menciona Caccini, a través de los “versos sueltos” se encuentra en sus musicalizaciones de madrigales. Los madrigales existían antes de Caccini y se escribían para cuatro o cinco voces aunque generalmente eran interpretados por una voz solista acompañada por un laúd que tocaba las partes de las otras voces. En el siglo XVI, los cantantes solistas de madrigales polifónicos improvisaban ornamentos sobre la línea melódica.

La principal innovación de Caccini en sus madrigales a voz, fue moldear los ritmos y los contornos de la parte vocal para aproximarla al poema más de lo que se había hecho en los madrigales polifónicos anteriores y escribir los ornamentos (melismas) que antes habían sido improvisados.²²



Figura Nº 5.
 SFOGAVA CON LE STELLE. Claudio Monteverdi. IV Libro de madrigales a 5 voces. Venice. 1603.

El madrigal, en su versión polifónica, ha sido uno de los géneros del Renacimiento. Para establecer relación entre el Renacimiento y el Barroco, presentamos aquí un madrigal polifónico escrito por

Claudio Monteverdi, que parece adelantarse a lo que luego sucedería: la continuidad del madrigal (pero a una voz) y el surgimiento de la ópera, con recitativos.

Presentamos un fragmento en partitura (transcripción en notación moderna), del madrigal de Claudio Monteverdi, “*Sfogava con le stelle*”, que integra el *IV libro de madrigales a cinco voces*, del compositor. Monteverdi ha sido una figura destacada no sólo en el Renacimiento sino también en el barroco, participando también de su transición. En este madrigal, publicado en 1603, se observa ya su anticipación al “recitar cantando” que planteará Caccini y su camino como compositor operístico, incluyendo en “*Sfogava...*”, en casillas 5 a 8, un pasaje similar a un recitativo, en el aparecen escritas varias palabras del texto de la obra sobre la misma nota y, como referencia, una figura larga, cosa que se repite también en otro pasaje de la obra. La nota y la figura son una referencia para “decir” el texto, que permanece estable en altura (casi cual “recitativo seco”).

1. **Canzonettas estróficas:** Son poemas estróficos (todos los versos tienen la misma rima y la misma cantidad de sílabas). Los grupos de versos poseen patrones regulares de acentuación. Cada estrofa se desarrolla con la misma música y los versos reproducen el mismo patrón de acentuación (aunque el texto cambie). Este tipo de obra es lo opuesto a lo que Caccini llamaba “hablar en armonía” ya que la música refleja su forma y estructura y no la declamación o la relación con el lenguaje hablado. Estas obras eran muy similares a las canzonettas del siglo XVI, que eran escritas frecuentemente para tres voces pero que también eran cantadas por un solista acompañado por un laúd. Caccini innovó en lo que hace a reducir las voces internas convirtiéndolas en una serie de acordes, mostrados por números agregados a la línea del bajo que no tenía texto.
2. **Variaciones estróficas:** Algunas de estas variaciones estróficas son adaptaciones hechas por Caccini, de textos de *canzonettas* en las cuales varía los ritmos de la parte vocal en las estrofas (levemente), agregando también ornamentos o modificando los contornos o giros melódicos pero manteniendo la misma línea de bajo y los mismos acordes de una estrofa a otra. En otras, hay cambios repetidos de un estilo melódico a un estilo *recitativo* con ornamentaciones mutando, lo que hace que la parte vocal se torne diferente de una estrofa a otra. *La innovación de Caccini en sus variaciones estróficas fue captar mediante la notación improvisadas y la “espontaneidad” en el canto que anteriormente habían pertenecido a una tradición principalmente no escrita (Hill.2005/2008)*

El madrigal “*Amor, io parto*”, obra que integra “*Le nuove musiche*” fue seleccionada para este trabajo de investigación, obra que abordaremos y analizaremos en otro capítulo.

En los prefacios de sus libros de monodias, que anteriormente mencionamos, Caccini proporciona numerosas indicaciones para la interpretación de las obras que cada libro contiene. En los madrigales floridos o recitados y en las variaciones estróficas, pide tempo flexible y ritmo libre. Aconseja el uso de dinámicas contrastantes y graduales con fines expresivos y describe diversos modos de ataque o comienzo de las notas, poniendo especial dedicación en las notas de los pasajes ornamentados muy rápidos. Menciona al trillo, que consiste en reiteraciones muy rápidas de la misma nota, articulando cada repetición con un leve cierre de glotis. Todas las notas de los melismas ornamentados deben articularse de la misma manera, estos melismas contienen muchas semicorcheas e incluso fusas que deben ser cantadas con un pulso cercano a 120.

En los tratados del siglo XVII no se hace mención a la técnica vocal de los cantantes (costumbre muy usual en los tiempos que corren) sino, por el contrario, lo que se menciona es la interpretación del texto, la actuación. El tratado más importante fue "*Le nuove musiche*", de Caccini, quien en su prólogo escribe y detalla la manera en la que los cantantes debían cantar las obras escritas en ese tratado. "*Le nuove Musiche*" es el primer tratado del barroco. Caccini era crítico de los cantantes (él lo era) debido al mal uso de los crescendo y decrescendo. Pregonaba la inteligencia del cantante que utilizase las herramientas para que el texto emocione a otro. Introduce el *trillo*, las cascadas y las *exclamaciones*, también el recitativo (más allá de que ya existía en el canto llano) o ese "hablar cantando", sin medida, donde el cantante tiene libertad y debe tener en cuenta la dicción del texto, asemejándose a la voz hablada para realizar un contraste con el aria que vendría después.

En la época, según los documentos existentes, se usaba crecer la voz y decrecerla. Caccini sostenía que en la voz femenina eso no era efectivo para comenzar la obra, en el "ataque" o inicio, si el valor era mayor, en medio de la obra. Caccini plantea una nueva manera: inicial la obra atacando la frase, relajar y reforzar lo que seguía. A esto le dio el nombre de *exclamaciones*. Las *exclamaciones* se utilizaban al comienzo o luego de una cadencia y podían ser: lánguidas, *piú vivas*, *afectuosas*, *reforzadas*.

Otro recurso era el *Trillo*, que consiste en la rápida repetición de una misma nota. Se utiliza en cadencias y valores largos. Es como un *accelerando*, tiene valores medidos de notas, es decir su subdivisión justa; acelera los valores y va hacia otra nota.

El *Gruppo* es como el *trino* utilizado actualmente. Se produce una alternancia de dos notas que no son las mismas. En el barroco se comenzaba desde la nota inferior y todas tienen la misma duración.

La *riatutta di gola* es como el grupo pero con la figura del "salto" (corchea con puntillo más semicorchea, lo que da una relación de largo-corto). Se canta entre un intervalo de segunda y la nota más larga y relevante es la de abajo. Es un salto que se acelera, ligado.

Las *cascadas* pueden dividirse en simples y para recobrar el aire. Se dan en un intervalo descendente, con notas escritas o no escritas, notas más libres.

Todos los ornamentos también tienen "afecto" de acuerdo a lo que suceda en el texto del pasaje de la obra. Todo ornamento también posee su carácter.

Luego de detallar los ornamentos más utilizados podemos preguntarnos: ¿con qué instrumentos se acompañaban las obras vocales?. A comienzos del siglo XVII se utilizaban laúdes, clavicémbalos y órganos para el acompañamiento de monodias, pero el instrumento preferido para esto fue el *chitarrone*, siendo usualmente el cantante quien se acompañaba para facilitar la libertad rítmica y así lograr "*hablar en armonía*", lo que era beneficioso para su interpretación. *Bárbara Strozzi* o *Giulio Caccini* fueron compositores del barroco que, además de componer sus obras, se acompañaban al cantarlas.

Sigismondo d' India (ca. 1582-1629) fue el compositor de monodia antigua más ambicioso artísticamente. Antes de establecerse en la Casa del duque de Saboya, en Turín, en 1611, pasó por varias cortes italianas. Las monodias de India, madrigales, tienen como característica las líneas melódicas cromáticas (como elemento expresivo), intervalos aumentados y disminuidos, las progresiones armónicas poco habituales, las disonancias, los cambios abruptos de tempo y pausas dramáticas, amplios saltos.

Durante la segunda década del siglo XVII, el madrigal para voz solista sumamente expresivo compuesto por India, pasó de moda rápidamente. Después de 1620 se incluyeron muy pocos

madrigales en las colecciones de monodia; estas colecciones luego estuvieron integradas por textos de *canzonettas*, musicalizados.

Durante 1620 y 1630, los textos de *canzonettas* con contenido serio se hacen más comunes. Esos textos tendieron a ser más largos y complejos en sus rimas y en la longitud de los versos de cada estrofa. La música de estas *canzonettas* también tendió a hacerse más variada y compleja.

Las *canzonettas* con ritmos ternarios repetitivos no desaparecen por completo se ven más desplazadas de las colecciones de monodia, que incluyen *canzonettas* que presentan contrastes entre secciones métricas tipo aria y pasajes de recitativo o en estilos que exploran áreas a medio camino entre el aria y el recitativo.²³

Sabemos que la *cantata*, término que significa literalmente “algo cantado”, es en el barroco, paralelo al término “sonata”, cuyo significado es “algo tocado”. Su primer uso puede localizarse en 1620. Hasta aproximadamente 1650, este término puede encontrarse aplicado a todo tipo de monodia, ya sea *canzonettas* simples o estróficas hasta obras de estilo recitativo. Las primeras piezas con la denominación “cantata” fueron variaciones estróficas con movimiento del bajo por negras, casi constantemente. Otro grupo incluye la diferenciación entre recitativo y arias pero, muy comúnmente, dentro de una sección musical que se repite exactamente igual para cada estrofa.

4.2. LA RETÓRICA Y EL CUERPO.

La retórica, además de pasar al plano musical, también pudo relacionarse con el cuerpo y sus acciones, interpretándolas, llegando hasta las artes escénicas. Desde el sentido común observamos que lo que detallaremos a continuación, luego sería tomado o abordado por la psicología (hasta nuestros días), otorgándole una interpretación específica y para analizar ciertas conductas.

El período barroco convivía con el concepto de que “*el cuerpo era la metáfora del alma*”, quizás debido a que, mediante él, ella podría expresarse a través de las acciones (nuevamente aquí asociamos a lo comentado la línea de pensamiento de René Descartes). Veamos algunas:

Cabeza: en la cabeza estaba el “alma racional”. A su vez, en ella radican los sentidos (gusto, vista, olfato, oído). La cabeza redonda era relacionada con el mundo, por su forma. Era considerada la parte más eminente del cuerpo, quien lo rige y, para los antiguos, lo sostiene.

La postura de la cabeza era tenida en cuenta. Si estaba levantada indicaba soberbia, superioridad y si, por el contrario, estaba baja indicaba sumisión, reverencia; el ánimo se baja y se humilla. La cabeza baja también era un gesto de estar ocioso o un gesto de dolor.

El hecho de rascarse la cabeza era tomado como un gesto de duda. El descubrirse la cabeza (quitarse todo ornamento) era considerado como un acto de entrega, de humillarse o entregarse a otro.

El sombrero era un signo de libertad, sacárselo era un gesto de nobleza.

Las mujeres que cubrían su cabeza estaban sujetas a alguien, a algo, a su marido. Ellas debían orar con la cabeza cubierta. La mujer era persona no por ella misma sino por su marido (por eso el hecho de estar “sujetas a...”).

22 Hill, J. W. (2009). *La música barroca -Baroque music. Music in Western Europe, 1580-1750-*. (A. Giraldez, & J. Espino Nuño, Trans.) página 49. Madrid, España: Akal.

23 Hill, J. W. (2009). *La música barroca -Baroque music. Music in Western Europe, 1580-1750-*. (A. Giraldez, & J. Espino Nuño, Trans.) Madrid, España: Akal.

La corona en la cabeza también tenía un significado: la de laurel indicaba victoria y la de flores era signo de virginidad. Las monjas eran coronadas al morir para demostrar su virginidad, para lo cual se les colocaba una corona de flores en su cabeza.

La pintura barroca da cuenta de numerosas situaciones que también poseen un significado. Si se observaba niebla entorno a la cabeza, era la simbología de la muerte, dependiendo del color que tuviese esa niebla (oscura o clara). Si aparecía una lama como aureola, era signo de gran esplendor.

La frente era llamada “el teatro de todo lo que nos pasa adentro” ya que alrededor de ella se encuentran las cejas (que podían levantarse), el ceño (fruncido quizás, lo que indica enojo). La zona de la frente es sumamente expresiva; si se la cubría significaba deshonor, como el hecho de encubrir o esconder algo. Si se la llevaba descubierta (aquellos de “ir con la frente en alto”) indicaba honor, esa persona no escondería absolutamente nada.

Los ojos eran considerados la “ventana del alma”, según los antiguos ya que decían que “por los ojos se ve el alma del otro “y que los ojos “eran el cielo”.

La nariz y la boca eran dos zonas que generaban emociones negativas como asco, miedo, desprecio.

El pecho era un lugar fundamental porque allí está ubicado el corazón.

El abdomen era considerado una zona positiva ya que allí se genera la vida de un niño en una mujer.

Todas estas interpretaciones surgen de tratados relacionados también con el teatro, disciplina donde la retórica también desembarcó. Dentro de la bibliografía actual encontramos “*Affetti, passione, vizi e virtù. La retórica del gesto nell teatro del ‘600*”, de Francesca Gualandri (ISBN-88-88147-01-2, c 2001. Pieri) aborda estas temáticas relacionada con las artes escénicas y la vida del siglo XVII.

Los tratados hablan del dolor y dicen que la cara expresará este sentimiento bajando las cejas, bajando la mano al pecho o abrirse las vestiduras mostrando la zona del corazón afligido. En una escena teatral el dolor puede ser acompañado por el alzar la mano y abandonarla o de levantarla tranquilamente. También los llantos y los suspiros pueden mostrar el dolor. En el teatro barroco el gesto se presentaba antes que la palabra, en numerosas ocasiones.

El desprecio podía ser demostrado con el gesto de voltear la cabeza hacia el otro lado, tirar algo y pisarlo, escupir o con una risa burlona.

La alegría se expresaba y se representaba con el baile, con los campos con flores y se la relacionaba con la juventud. Podía ser pura o extrínseca (es decir, fruto de la alteración de los sentidos).

La risa era, para los antiguos, la “liberación del alma” y se encontraba en la sangre surgiendo por la boca al moverse el diafragma.

Los gestos de odio se manifestaban en el rostro, reprimiendo la violencia.

Gabriel Pérsico sostiene en su artículo “*Retórica y música barroca*” que en el barroco la gestualidad representa un tema importantísimo en sí mismo. Las posturas corporales expresan estados de ánimo, situación social, instrucción, roles y otros. La retórica del gesto abarcaba toda la vida social. *Es aquí donde se vislumbra la teatralidad que atraviesa todos los ámbitos del universo barroco, no sólo en los artísticos* (Persico.2011). Esa teatralidad no era propia del ámbito artístico sino también de la vida cotidiana, la política, la filosofía, etc., observándose el énfasis de la gestualidad.

3. LA LÍRICA PETRARQUISTA Y SU INFLUENCIA MÁS ALLÁ DEL RENACIMIENTO.

Francesco Petrarca (1304-1374), lírico italiano, es considerado uno de los primeros humanistas y precursores del Renacimiento, responsable de una corriente literaria que influyó a otros autores, incluso más allá de su vida y el período en que vivió y se desarrolló. Su influencia también llegó al período barroco.

Escribió en latín y en italiano (Toscano). En su *Canzonere*, compuesto por 366 poemas, de los cuales 317 son sonetos, abordan el tema del amor imposible por una mujer, Laura.

Las características de la lírica petrarquista cumplen los siguientes ítems:

- El amor como centro de sus temáticas poéticas:

El sentimiento amoroso es el núcleo de sus temas poéticos, divididos en el amor no correspondido y la muerte de la amada.

La belleza de la mujer es la causa del enamoramiento viviéndolo él como una “herida” pero de característica agradable, ya que la pasión amorosa da sentido a su vida (no existe amor sin sufrimiento). El enamoramiento se produce a través de la mirada, es la mujer la que lo “hiere a través de sus ojos”, toma esta metáfora. Ese amor produce sometimiento por parte del poeta, como en el amor cortés, pero también sufrimiento por la ausencia de la mujer amada o debido a sus desplantes. El amor produce síntomas físicos en él (como palidez, debilidad, timidez) y también anímicos (como el dolor por la indiferencia de ella o su ausencia). Los lamentos y las lágrimas están plasmados en los poemas.

- Fría belleza:

La mujer que *Petrarca* presenta es bella y esa belleza implica frialdad, indiferencia, desaire pero sin llegar a la crueldad o falta de piedad. La mujer de Petrarca tiene un aspecto físico ideal, estereotipado podríamos decir: cabellos rubios dorados, ondulados, ojos claros, piel blanca y sonrojada, frente amplia, cuello largo y delicado, cara de forma ovalada, lo que se sintetiza en una belleza virginal, es decir, la imagen característica de una virgen pero trasladada al cuerpo de una mujer de carne y hueso.

- Escribir a manera de autobiografía:

El poeta realiza en esa época una autobiografía amorosa, donde proyecta su “yo”. Petrarca dedica su cancionero a Laura, su amada, en vida y tras su muerte.

- Mitología:

Los poetas utilizaban personajes y situaciones de la mitología greco-romana para expresar situaciones análogas y semejantes vividas por ellos mismos. Es muy frecuente la utilización del mito del amor frustrado o no correspondido.

- La naturaleza idealizada:

Se la presenta idealizada, equilibrada, llena de paz. La poesía del renacimiento describe los estados anímicos extremos en medio de la naturaleza en equilibrio.

... la estilización de la naturaleza también se explica por el sustento filosófico del neoplatonismo: la realidad es una representación imperfecta de las ideas o arquetipos de las cosas, el hombre puede recordar las ideas porque las conoció antes de que su alma se reencarnase en su cuerpo; las cosas reales y más bellas y perfectas están más cerca de las ideas o arquetipos: son, por lo tanto, más reales. El poeta depura de la materia poética lo feo, deforme y desagradable y se queda con lo bello y armónico... 24

- Temas poéticos relacionados con la naturaleza:

A esa naturaleza idealizada se le relaciona la poesía dialogada que trata temas concernientes a los pastores o a la vida campestre, evocando también un modo de vida campestre idealizado. Este estilo de poesía se remonta a la Edad Media.

- Estrofas:

Las estrofas preferidas son el **soneto** y la **estancia** o **canción petrarquista**, que combina versos endecasílabos y heptasílabos. Otras estrofas de origen italiano son la lira, composición estrófica de cinco versos, tres heptasílabos y dos endecasílabos, con rima consonante. Los tercetos o la octava real (estrofa de ocho versos endecasílabos, que se convirtió en la forma estrófica para la épica). La **oda**, la **elegía** y la **égloga** fueron de inspiración latina.

La lírica del barroco italiano sigue la estética petrarquista (como también la del renacimiento) *Pietro Bembo*, *Jacopo Sannazaro*, *Miguel Angel Buonarroti* (escultor y pintor) y *Ludovico Ariosto* integraron un grupo de poetas y artistas que entre el siglo XV y el XVI continuaron la labor iniciada por Petrarca con el fin de renovar la poesía italiana y hacerla conocida en el resto de los países europeos. España, Francia, Inglaterra y Portugal también vio reflejada la lírica petrarquista de la mano de reconocidos poetas como *Garcilaso de la Vega* y *Juan Boscán* (España) *Pierre Ronsard* y *Joachim du bellay* (Francia) *Thomas Wyatt*, *Henry Howard* (Inglaterra) y *Sáa de Miranda* y *Luis de Camo es* (Portugal), entre otros.

4.1 LA AFINACIÓN EN EL BARROCO: ¿ANTIGUA O MODERNA?.

La decisión de la afinación a utilizar en la ejecución de las obras seleccionadas para el concierto del presente trabajo ha sido el punto de partida para realizar una investigación acerca de este tema y, de esta manera, tomar un camino seguro.

Hoy en día, en el ámbito de la música antigua y a raíz de los numerosos conciertos que se realizan, se observan dos corrientes estéticas con respecto a este tema que podríamos llamar “*puristas*” y “*modernos*”. Los “*puristas*” conservan la tan famosa afinación en 415 hz, respetando esta regla fervientemente. Los “*modernos*” por el contrario, deciden mover o conservar la afinación típica según la necesidad de la obra, orgánico instrumental, voces y otros factores.

Al cuestionarnos el tema de la afinación nos preguntamos: realmente, en el siglo XVII ¿se regían por la afinación 415?, ¿es necesario conservarla en el siglo XXI?. Para echar luz a estas preguntas, hemos encontrado bibliografía al respecto. *Robert Donington* desarrolla este tema en varios capítulos de su

libro *“A performer’s Guide to Baroque Music”*, editado en Londres por Faber and Faber. Allí Donington afirma que no había ningún tono predominante, con respecto a la afinación, en el barroco y que la creencia de que hubo un tono barroco predominante un semitono debajo de los 440 hz no ha sido examinada con detenimiento. Si de transposición hablamos, para él era frecuente en el barroco y podía ser usada para asegurarse una mejor tesitura siempre y cuando, instrumentos de cuerdas como los violines lo permitiesen y no afectase su “color sonoro”.

El temperamento afectaba a los instrumentos de teclado y a las arpas. Otros instrumentos mantenían un tipo de flexibilidad cualquiera fuese el temperamento del instrumento de teclado que acompañaba.

No tenemos razón para creer que los instrumentos modernos son superiores a los instrumentos barrocos en general. Algunos en algún aspecto son superiores, otros (como los violines) no lo son y en otros el balance entre pérdidas y ganancias es igualmente igual. (Donington, 1973). Con esto decimos que los instrumentos no son superiores a otros sino adecuados para cada música y estilo.

Con respecto a las técnicas particulares, Donington afirma que Muchos instrumentos barrocos requerían de ellas y tenían sus técnicas específicas pero desde que se perdió su uso o se los dejó de lado superados por otros instrumentos han sido recuperadas con dificultad, como en el caso de la trompeta alta y otros instrumentos de válvulas, no habiendo ningún instrumento moderno que pueda sustituirlos satisfactoriamente. Algunos músicos, igualmente, han podido recupera viejas técnicas y antiguos instrumentos obteniendo muy buenos resultados.

En el canto (tan protagonista en el barroco) admite que obras de la ópera y cantata barroca demandan mucho virtuosismo que, para Donington, se encuentra perdido.

Regresando a los instrumentos, *Robert Donington* considera necesario reproducir o conseguir los viejos instrumentos, re-aprender sus técnicas y utilizarlos de manera que, modernamente, sustituyan a otros, siendo las condiciones prácticas y económicas todavía un límite para ello.

Abordando el tema del sonido de característica “barroca”, *Donington* plantea como problema importante a resolver, a la interpretación y al logro del sonido real en el cual la música barroca era producida. Las características acústicas de los instrumentos que han sobrevivido en condiciones originales del período barroco y las consecuencias musicales que producen dan respuesta a la búsqueda del sonido propio del período. Se pueden considerar dos aspectos: la elección de los instrumentos y el uso de los mismos una vez elegidos. Con respecto al uso, (por ejemplo de un clavecín), si el instrumentista posee el “toque” y la técnica propios de ese instrumento prolongará cada recurso de sonoridad que posea el mismo. Existen instrumentos que son más favorables para una cosa que otra, según el rol que se quiere que ocupen también o el objetivo que se busque con ellos.

... podemos tener una elección entre un chelo y una gamba. Si es un asunto de trabajo continuo, o es auténtico, a pesar que ciertos lugares y momentos favorecen el uso de uno en lugar del otro. Ambos son buenos si son bien manejados, aunque ambos son diferentes. En un solo de calidad idiomática, hay diferencias más significativas y una sustitución de uno por el otro puede traer una obvia disminución en la efectividad de la música...²⁵

Es importante entonces también la forma en la cual se usa el instrumento una vez elegido.

25 (Donington, 1973)

Para el armado del repertorio correspondiente a este trabajo de investigación se trabajó con los criterios antes mencionados. Se optó por una afinación 440 Hz ya que varias de las obras, con una afinación menor, perdían efectividad y la voz, brillo. Teniendo en cuenta cada obra y el género al que pertenecen, como así también otros aspectos musicales, es que se tomó la decisión de conformar el ensamble instrumental con tiorba, clave y cello barroco y viola da gamba, según lo requieran. Con respecto al uso y las técnicas específicas de los instrumentos, se ha trabajado con músicos especializados en ellos y en el repertorio barroco, conociendo perfectamente la estética y la sonoridad propia del período, lo que ha permitido llegar a muy buenos resultados.

Capítulo 5

EL HOMBRE DEL BARROCO: UNA MIRADA “HACIA ADENTRO”.

Abordaremos aquí la realidad social del hombre del barroco, que nos permitirá obtener datos del contexto donde éste estaba inserto, sus costumbres y todo lo referente a su vida familiar, datos que sumaremos al análisis.

5.1. FAMILIA E INDIVIDUO, ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO.

En el final de la Edad Media, el individuo estaba inserto en “solidaridades colectivas, feudales y comunitarias”, comunidad señorial, funcionando a través de generaciones de antepasados, encerrando a individuos y familias los vínculos del vasallaje (relación señor feudal- vasallo) dentro de un mundo que no era ni privado ni público. Estos términos se confunden ya que muchos actos de la vida privada se realizaron durante mucho tiempo, en público. Dijimos que el individuo vivía en comunidad –rural o ciudad- donde se lo limitaba y donde todo el mundo se espiaba ya que se constituía en un ámbito familiar donde todos se conocían. El espacio comunitario, aunque muy habitado, ofrecía también un espacio de intimidad precario dado por determinados lugares que subsistían: el rincón de la ventana en la sala, el bosque y sus refugios, el vergel; estos espacios se constituían en un ámbito privado ya que los demás estaban expuestos.

La llegada al siglo XIX, otra muestra una sociedad convertida en una numerosa población anónima, ya sin conocimiento entre ellos. El trabajo, el ocio, el estar en la casa con la familia se convierten en actividades absolutamente separadas, queriendo el hombre protegerse de la mirada de los demás a través de su elección con respecto a su tipo y condición de vida y refugiándose en la familia, convirtiéndose ésta en espacio de lo privado. “... todavía a principios del siglo XX persistían, particularmente entre las clases populares y rurales, los antiguos tipos de sociabilidad, en la taberna para los hombres y en el lavadero para las mujeres, en la calle para todos...”²⁶

Se ha pasado del primer modelo (Edad Media) al segundo (siglo XIX) a través de un modelo *evolucionista* por el cual el movimiento de la sociedad occidental estaba programado desde la Edad Media llegando a la modernidad a través de un progreso continuo y lineal. “*Tal modelo enmascara la mezcolanza real de las observaciones significativas, la diversidad y el abigarramiento que se cuentan entre las principales características de la sociedad occidental de los siglos XVI y al XIII: innovaciones y supervivencias... son indistinguibles*” (Ariès.1986). La división de períodos de la historia política, económica o cultural no coincide con la historia de las mentalidades, aunque hay numerosos

cambios en la vida material, espiritual, en las relaciones con el Estado, en la familia lo que da pie a ser tratado el período *Moderno* como un período autónomo y original.

Con respecto a la evolución de la Edad Moderna, uno de los acontecimientos destacables es el nuevo rol del Estado que, desde el siglo XV, se impuso con modos, representaciones y medios diferentes, interviniendo también con su Justicia aun con más frecuencia durante el siglo XVIII, en el espacio social que antes quedaba abandonado a las comunidades.

El individuo tenía la misión de adquirir, defender o acrecentar el papel social, sobre todo desde los siglos XV y XVI ya que el enriquecimiento y la diversidad de oficios se iba haciendo cada vez más desigual. El hombre debía actuar logrando la aprobación, la envidia o la tolerancia de la opinión pública gracias a lo que llamamos *apariciencia*, en esa época el *honor*, conservando o defendiendo este honor con el fin de defender el prestigio. Debían aparentar (y conseguir lo que podían aparentar) y no ser quienes realmente eran (rasgo que, quizás, en nuestra sociedad del siglo XXI se conserva en algunos ámbitos o clases sociales altas). Con ese objetivo se realizaban gastos excesivos, se ostentaba y la defensa del honor llegaba hasta el punto de batirse a duelo o propinarse golpes en la vía pública desencadenando un ciclo de venganzas, ya que estaban excluidos de acudir a las instituciones estatales como la Justicia.

El Estado de Justicia dividió a la sociedad en tres: la sociedad cortesana, las clases populares del campo y de la ciudad (en el otro extremo de la clase cortesana) y la corte y la plebe.

Otra consecuencia de la evolución fue el desarrollo de la alfabetización, en particular, gracias a la imprenta. Durante mucho tiempo, la única forma de leer era en voz alta a lo que se le sumó la lectura “en silencio” como nueva costumbre. La lectura en silencio permitía una reflexión solitaria que, únicamente era realizada en sitios religiosos como conventos o lugares de retiros, especialmente acondicionados para la soledad. La lectura “en voz alta” permitía el compartir del conocimiento.

Las nuevas formas de religión que se establecen en los siglos XVI y XVII, fueron otro acontecimiento importante, relacionado con lo que detallábamos anteriormente.

“... Desarrollan una piedad interior, el examen de conciencia, en la forma católica de la confesión o en la puritana del diario íntimo, sin excluir, sino todo lo contrario, otras formas colectivas de la vida social. La oración adopta con más frecuencia, entre los laicos, la forma de meditación solitaria en un oratorio privado o, simplemente, en un rincón de cámara, sobre un mueble adecuado para ese uso, el reclinatorio.²⁷”

5.2. LA LITERATURA COMO REFLEJO UNA NUEVA REALIDAD SOCIAL.

Desde el siglo XVI hasta el XVII se observa, en lo que hace a la literatura, una evolución que revela una nueva actitud frente al *cuerpo*, específicamente frente al *cuerpo* propio y ajeno. Las personas dejan de abrazarse, de besarse la mano o el pie, los hombres dejan de arrodillarse frente a una dama con el fin de brindarle sus respetos. Estas demostraciones se sustituyen por además discretos con el objeto de estar presente ante los demás sólo lo necesario y ya no de imponerse. En la literatura puede observarse también un pudor nuevo con respecto al cuerpo y una preocupación por disimular ciertas partes de ese cuerpo o determinados actos.

Otro signo de apartarse o de búsqueda de la privacidad y el conocimiento de uno mismo mediante la escritura (ya no debiendo contárselo a nadie que no fuesen los hijos, para que tuviesen recuerdos de

sus padres o para mantener en secreto cosas confidenciales) , es la aparición del diario íntimo, las cartas, las confesiones, la literatura autógrafa (nos dice Ariès) en general, que da testimonio también de los *avances de la alfabetización y del establecimiento de una relación entre lectura, escritura y conocimiento de uno mismo* (Ariès & Duby, 1991).

Estos “*escritos personales*” (podríamos llamarlos así), no se imprimían y sólo sobrevivían de manera fortuita (cuando no se destruían) guardados en el fondo un baúl. Estos escritos eran redactados por gusto, nada más. El diario íntimo fue de uso generalizado desde finales del siglo XVI e Inglaterra, cuna de la privacidad.

La soledad de un hombre distinguido no era conveniente, aunque sí sólo para rezar. Esto cambió con la búsqueda del gusto por la soledad. La soledad, a fines del siglo XVII ya no era vivenciada como algo tedioso o como disciplina o castigo. La amistad también es invadida por la soledad, ¿cómo?: no es contradictorio ya que se pasa del excesivo número de personas a la amistad entre dos, compartiéndola en un círculo retirado de los asiduos (amo, pariente, sirviente o vecino), círculo seleccionado de manera especial y separado de los demás. La amistad ya no se vivía como la fraternidad entre dos caballeros de armas de la Edad Media sino como un sentimiento con trato afable, más civil y una fidelidad tranquila, ya sin armas u objetivos violentos de por medio.

Todos estos cambios y otros tantos, han llevado a concebir de otra manera a la vida diaria y de disponer de ella, ahora como una exteriorización del hombre en sí mismo y de los valores que éste cultivase (decimos “hombre” como generalización de la raza humana). El gusto se convierte en un nuevo valor ya que los cambios llevaron a concederle atención y dedicarle mucho tiempo a lo que ocurre en la vida diaria, en el interior de la casa o en el comportamiento propio y a *introducir en ellos exigencias de refinamiento que llevan tiempo y acaparan interés* (Ariès.1986).

Con respecto a la casa, existen elementos relevantes que pueden otorgarnos importantes datos como la dimensión de las habitaciones, que se hacen más pequeñas; la multiplicación de pequeños espacios (apareciendo primero como anexos a las habitaciones principales y luego concentrándose allí las actividades) que adquieren la autonomía de estudio o alcoba. La creación de espacios de comunicación en la casa permiten entrar o salir de una habitación sin pasar por otra (escalera, pasillo, vestíbulo). Las habitaciones destinadas a alguien en particular (damas, una para el hombre y otra para su mujer) dan lugar a una funcionalidad de las mismas. Las habitaciones estaban reservadas a una especie de trabajo antes que a una búsqueda de la intimidad. La chimenea cobra protagonismo en una casa ya que es de suma importancia la distribución de la luz y la calefacción.

Los siglos XVI y XVII marcan el triunfo de cierto individualismo en la vida diaria y de costumbres ya que el hombre deja atrás los espacios de sociabilización en comunidad y los espacios sociales que ha dejado libre el Estado son propicios para que el individuo se instale, inclusive cobran importancia los espacios materiales o físicos, como la ventana o el acondicionamiento de la habitación o de la cama (*ruelle*), lugar de confidencias amorosas o políticas, o incluso de negocios, lugar secreto al fondo de una habitación incluso que puede estar llena de gente. Todo persigue el objetivo de la búsqueda de la intimidad. Ese individualismo de costumbres, como lo llama Philippe Ariès, declinó desde fines del XVIII en pos de la vida familiar. Aunque las habitaciones permitían el aislamiento de los miembros de la familia, ésta absorbió todas las preocupaciones de aquel, incluso aislado físicamente.

Entre los siglos XVI y XVII se formaron grupos de convivencia social, integrados por miembros no cortesanos pero que estaban sobre las clases populares a nivel social, desarrollando una verdadera cultura de “pequeñas sociedades” en las que se conversaba, se intercambiaba correspondencia y se leía en voz alta, abundando de esos años, las memorias y las cartas. Estas reuniones podían llevarse a cabo en habitaciones pequeñas, aisladas o, incluso, alrededor del lecho de una señora, ocupando las damas un lugar muy importante, (especialmente en Italia y Francia), en esas pequeñas sociedades, dedicándose ellas a juegos de sociedad, a catar o tocar un instrumento (la pintura del período, en los que hace a las artes plásticas, dan cuenta de ello y son un documento con respecto a lo dicho), a dialogar y discutir sobre determinado tema. En el siglo XVIII, estos grupos se convirtieron en instituciones con reglamentos, como clubes academias, sociedades de pensamiento. Los no reglamentados se convertían, por ejemplo, en salones literarios, pasando a lo “público” y siendo protagonistas de la vida social aunque perdiendo fuerzas ante los otros.

Una nueva forma de vida diaria invadió el espacio social, llegando poco a poco, a todas las clases sociales. La familia también cambia, convirtiéndose en un lugar de refugio para escapar del exterior, un lugar de afectividad donde se establecen relaciones con sentimientos de por medio, como entre la pareja o de padres a hijos y lugar de atención a los niños. La familia tuvo así una nueva función, absorbiendo al individuo y defendiéndolo del afuera; se separa claramente del espacio público con el cual se comunicaba. El padre de familia cumple el rol de figura moral, inspiradora de respeto a toda la sociedad.

5.3. PASIONES y AMORES.

Si de las pasiones y de las “cosas del corazón” se trata, esta investigación ha hallado información relevante en el texto de Georges DUBY, “*Historia de la vida privada*”, en su volumen III. Tomando al cuerpo como eje, decimos que, para el hombre de la época moderna, el comportamiento (el suyo) está determinado por la calidad y la cantidad del calor del cuerpo. Sin certeza de los orígenes de ese calor pero sí con la seguridad de que no venía del hígado, ni del bazo, ni del cerebro sino que venía del corazón (de esta manera se le encontraba una explicación y se lo asociaba a este órgano). Más adelante deslizaremos algunos puntos en común con René Descartes con respecto a este tema.

Las pasiones del corazón dan al hombre su identidad particular; le incitan a los crímenes más funestos, a las acciones más erráticas, a los amores más violentos y a los actos sexuales más humanos o inhumanos.²⁸

La razón no podía dominar esos “calores” que llegaban del corazón, según la creencia de la época y aunque el individuo tuviese buena educación, fervor religioso o se amparase en el temor al castigo. Ese mismo hombre era quien tenía dificultad para mantenerse dentro de las normas establecidas ya que su razón no podía dominar el cuerpo y el control de las pasiones mediante ésta debía realizarse, si no estaba perdido. El hombre no existía sin sus pasiones y debía evitar en caer en excesos.

Desde la fisiología, hay que recordar siempre que para el italiano del renacimiento (y post renacimiento llamado barroco del Seiscento) el corazón era un órgano que necesitaba de refrigeración para que no explotara por el calor. La única manera de hacerlo era respirando y los actos en los que la respiración era escasa podía realmente –y no figurativamente- hacer explotar el corazón. En eso, los fiatos largos del cantante eran bravuras frente a la posibilidad de la muerte. El beso y el acto sexual, eran también un acto de valentía frente a la respiración y la explosión del

corazón. *Uno podía literalmente “morir de amor”, haciendo explotar su corazón por falta de refrigeración. La pasión es uno de los afectos que puede provocar esa línea entre la vida y la muerte*^{xv}

En numerosas ocasiones, los efectos físicos de las pasiones eran visibles. En las sociedades caballerescas, si un individuo había vencido a un enemigo famoso, ese acto tenía repercusión. En lo religioso, si a través de la oración se llegaba a ver a la Virgen o a sentir a Cristo en su mismísimo cuerpo, ese hecho se hacía público ya que las pasiones religiosas no podían mantenerse en secreto. Con el amor de pareja ocurría lo mismo: si un hombre sentía amor por una mujer, su cuerpo sufría consecuencias a raíz de su comportamiento, o caía enfermo, a lo que sus allegados querían saber el motivo y le preguntaban. Por eso el efecto físico de las pasiones era totalmente visible, variando las intensidades.

Los recuerdos y esa palabra (recuerdos) , se convertiría en la forma de designarlos para establecer las fuertes impresiones que las pasiones dejaban en la memoria, ocurriendo esto preferentemente en el transcurso del siglo XVII. El recuerdo indica un hecho de memoria pero también un objeto trivial (una cinta, un peine de la mujer amada, por ejemplo) o un regalo que manifiesta la identidad de quien lo hace o a quien se lo hace. *El intercambio de recuerdos hace que el yo se convierta en el otro y viceversa (Duby. 1986).*

Un corazón grabado, esculpido, dibujado o pintado, encontrado por doquier como signo de la interioridad. En los objetos de origen aristocrático suele estar definido como signo de amor sagrado o profano pero sigue siendo la expresión del “interior” a través de la pasión. El signo del corazón en una espada, un anillo, en la ropa, un libro o esculpido en el dintel de la puerta de la casa (como un talismán protector de ese hogar) no se interesaban por el significado simbólico del objeto ya que para ellos el objetivo era tener un recuerdo histórico y presente con el que pudiesen evocar una acción o una pasión íntima.

La intimidad que proporcionan los recuerdos del cuerpo –reliquias- ha definido siempre el acto religioso privado. La casa de Dios ha estado llena de reliquias en la que los fieles descubrían relaciones entre interioridades. (Duby.1986). Era frecuente, hasta 1700, que los príncipes y las grandes familias se acostumbrase a separar el corazón de un muerto, para depositarlo en el lugar preferido de la persona fallecida y de sus allegados, haciéndolo de acuerdo con una estricta jerarquía de acuerdo a mayor o menor “santidad” del cuerpo. También era frecuente conservar un mechón de cabello de la persona

Con respecto a lo religioso y a las intimidades, siempre se las relacionaba con los cuerpos santo (la Virgen, los Santos, Cristo). En los siglos XIV y XV se humaniza a esas imágenes de la Virgen, Cristo y los Santos, manifestándose de dos maneras distintas, a través de la pintura: los artistas de los Países Bajos superaron a los italianos y españoles en cuanto a la precisión y crudeza de los detalles físicos de los cuerpos divinos. *La muerte y las heridas de Cristo se pintan con realismo en los cuadros pequeños, encargados sobre todo por las cofradías y en los libros de las horas* (Duby.1986). Las imágenes de los sufrimientos y de la muerte se expresan minuciosamente, como queriendo alcanzar mediante ellas la experiencia de la intimidad con Dios. Veamos esta cita de Duby con respecto a esta relación:

26 Ariès, Philippe. Duby, Georges. Historia de la vida privada. 1991. Altea Antaguara S.A. 2001. Grupo Santillana de ediciones. Madrid. España. Pag 14
27 Ariès, Philippe. Duby, Georges. Historia de la vida privada. 1991. Altea Antaguara S.A. 2001. Grupo Santillana de ediciones. Madrid. España. Pag 17
28 Ariès, Philippe. Duby, Georges. Historia de la vida privada. 1991. Altea Antaguara S.A. 2001. Grupo Santillana de ediciones. Madrid. España. Pág. 244
29 SERGIO PELACANI. Contratenor, regie, continuista, musicoterapeuta, actor. Vía mail. 18 de mayo de 2014

Cristo entra en la interioridad del fiel por el cuerpo, gracias a la identidad y a las ambigüedades de las pasiones humanas. Uno siente las llagas en sí mismo y comparte todo lo que es humillante, vergonzoso y doloroso –lo más íntimo de lo íntimo- sin tener presente discurso teológico alguno.

La identificación con el dolor y el sufrimiento a través de la imagen, eran características que hacían al hombre poder relacionarse y lograr un lazo íntimo con Cristo y lo religioso. Podemos realizarnos numerosas preguntas con respecto a esto y hasta poder encontrar respuestas hoy, en pleno siglo XXI. El hombre buscaba, a través de las imágenes, plasmar la realidad, su propia realidad o conectarse con una realidad “divina” podríamos decir , con el propósito de ¿llegar a Dios y salvarse del infierno quizás?.

Georges Duby afirma que en algunos casos, se observaba sangre en manos, pies y costado del hombre o la mujer que buscaba esa relación íntima con Dios. Se trasgrede ese realismo de lo pasional, excediendo también lo convencional. Entre los siglos XV y XVIII, , la tendencia dominante de la religión era identificarse con el dolor y las heridas, contándolos (siete dagas que atraviesan el corazón de la Virgen María, las estaciones de las Pasiones de Cristo, los rosarios que ayudan a los fieles a comprender la intensidad de su búsqueda individual de Dios).

Otro aspecto observado es con referencia a lo social. Se unía a las sortijas una pequeña reliquia de santos, se realizaba una donación para la pequeña luminaria de la cofradía, se rezaba el rosario ante la Virgen, alumbrada por una pequeña vela. Los libros de las horas, eran hechos fundamentalmente para las mujeres de los comerciantes ricos, y posibilitaban una devoción íntima e individualista, por medio de la lectura y la contemplación.

Las pinturas religiosas se llenaron de objetos que ayudan a la devoción: libros de rezos, crucifijos y sobre todo, calaveras. Estos objetos se ven escondidos entre las “firmas” de los santos. La calavera representa el cuerpo de otra persona y ese “otro” hace sentir emociones.



Fig. Nº 6. *Cristo coronado de espinas*. Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre lienzo. 127 x 165,5 cm. Kunsthistorisches Museum. Viena. Austria.

Lo anteriormente comentado posee relación con la iconografía religiosa. A esta iconografía religiosa se le añaden detalles de la vida cotidiana: esos Santos, la Virgen o Cristo se ven insertos en escenas de la vida cotidiana, escenas de las que era protagonista el hombre (visitar una casa, dar de comer a un niño, etc.), lo que podría interpretarse como querer “bajar a la tierra” lo divino, incorporarlo a la realidad tal vez para sentirlos más cerca, ya no en un plano de lejanía o algo inalcanzable, aunque son suposiciones de esta investigación. Este tipo de pinturas tenía el mismo carácter de los cuadros “pasionales”: la búsqueda de la realidad exacerbada. El artista de esa época logra llegar a quitar el corazón de la Virgen y de Cristo de sus cuerpos y los presenta solos, rodeados de una corona de espinas, coronado, inflamado y derramando sangre de la redención.

En la época barroca, la intimidad entre Dios y quien lo buscaba, no se encontraba sólo alrededor del cuerpo del hombre y de las imágenes divinas, ya que existían hombres designados por la Iglesia, y dotados de determinados “poderes” para ayudar a los fieles a encontrar su plenitud con Dios pero también para mantenerlos dentro de las normas establecidas por la Iglesia. Esos hombres cumplían los roles de confesores y directores espirituales y abundaban en esa época.

El amor sagrado y el amor profano se manifiesta materialmente de la misma manera: es necesaria la ayuda de una autoridad religiosa para distinguir las vías espirituales de las vías carnales. La gran tradición virgiliana de la aspiración a la unión con Dios a través de una mujer idealizada, tradición enriquecida por Dante y Petrarca, no esclareció la diferencia entre esos dos amores.³⁰

Los objetos piadosos – crucifijos, cruces, etc.- ayudaban al hombre de la época a dominar sus pasiones a través del amor divino.... *El camino hacia la razón y hacia el amor divino está sembrado de exhortaciones y de objetos que ayudan a dominar las pasiones del corazón (Duby.1986).*

El amor también ocupaba un lugar de poder en la vida del hombre del barroco ya que ese amor tenía consecuencias físicas (una mirada puede producir que el rostro se sonroje, se oscurezcan los ojos, el corazón lata más rápidamente o se pare); quien provoca esos síntomas en otro, es quien ejerce poder: el poder del amor. La belleza física, podía despertar pasiones en un cuerpo.

...El poder amoroso viene del exterior del individuo, emana de lugares celestes o funestos y rompe el equilibrio de los líquidos del cuerpo. Todos los humanos son propensos al amor, pero hombres y mujeres responden a él de manera diferente, debido a las diferencias existentes entre sus órganos. El hombre es, por naturaleza, más frío que la mujer y, por lo tanto, menos propenso a las grandes pasiones del amor.³¹

La mirada amorosa y sus consecuencias comenzaron a provocar en el hombre una actitud nueva ante su propio cuerpo y su ropa; el que vivía el amor, se ocupaba de su aseo con mayor esmero (quizás algo frecuente también hoy en día), llevaba ropa nueva, se peinaba, es decir que tomaba mayor conciencia de su aspecto externo. Si ese amor no era correspondido por la amada (en caso del hombre), los efectos eran los contrarios: el descuido, la dejadez, el abandono, la falta de apetito, todo casi rosando la enfermedad.

Los efectos internos de la pasión multiplicarán las introspecciones. La presencia de la amada, su mirada, sus gestos, su sonrisa, sus palabras y, sobre todo, los objetos que tocan su cuerpo son sagrados para el que aman. Los corazones se funden por medio de una fuerza misteriosa y divina, tanto en el amor profano como en el amor sagrado. Todos estos discursos amorosos, que vienen de Ovidio, de Virgilio, de Petrarca y de los trovadores, se vulgarizan y materializan

un tanto –fenómeno sin duda aristocrático en el siglo XVI que deja de serlo en los siglos siguientes.

El intercambio de objetos era usual entre dos personas que se amaban. Ese amor y todo el discurso amoroso se llevaba al plano material, en la vida íntima (Obviamente esto en lo privado) a través de los objetos-reliquias como la esquelita, la carta y hasta una sola palabra con la letra de la amada, en un papel.

Pareciese que el amor estaba relacionado con la juventud ya que si se estaba ante una pintura en la que se observaba a una anciana leyendo un libro, significaba devoción y muerte pero si eran una joven o un hombre los que aparecían leyendo una carta, tenía el significado del amor.

El amor, entonces, se manifestaba en lo íntimo a través de las cartas, que se llevaban como talismanes, dentro de una bolsita de piel colgada en el cuello. Esas cartas, a pesar de pertenecer al ámbito de lo privado, muchas veces eran escritas con cifras secretas y otros signos que resultan fácilmente comprensibles para todo el mundo como el signo \$, signo enigmático de fidelidad y amor, que se conoce desde el siglo XIV, aunque se generaliza a partir del siglo 1500 y que aparece continuamente en las cartas de amor de Enrique IV.(Duby.1996).

Otros objetos-reliquias eran los peines que llevaban las mujeres, las cintas, las sortijas, los brazaletes, los pañuelos, los espejitos, los collares de perlas. Estos objetos, a partir del siglo XVI produjeron que artistas reconocidos se dedicasen a pintarlos para abastecer un mercado que Georges Duby le otorga en nombre de “mercado de artículos de la intimidad”. En las novelas de la época aparecen descriptos los intercambios de estos objetos amorosos, con estilo íntimo y hasta casi religioso. La autobiografía – texto del ámbito privado- y la novela –texto del ámbito público- contienen ejemplos del discurso íntimo del amor y del intercambio de objetos entre amados, como parte del mismo.

Los retratos en miniatura y las joyas también eran costumbres de la época. El arte del retrato en miniatura se desarrolló especialmente en Alemania e Inglaterra. Era costumbre retratarse a solas (en un lugar solitario) y con un aspecto lánguido, en medio de un bosque, lo que representaba la ausencia de la persona amada o el rechazo a ese amor

Desde los retratos en “efigie” sobre fondo azul del siglo XVI apareciendo una interiorización progresiva... los retratos de jóvenes rodeados de llamas no son raros; las llamas evidencian las pasiones del corazón a la amada, que ha de poder pensar en esos sufrimientos cuando mire el retrato.³²

Esas miniaturas se enmarcaban con joyas y se colgaban al cuello con una cadena. En el siglo XVII se hacen populares los *lockets* –joya especial, con un cierre que no permitía abrir fácilmente, lo que suponía un grado de intimidad absoluto—.Un mechón de cabello ribeteaba el retrato, a fin de unir el cuerpo y la imagen del amado. En el siglo XVIII se hacen también populares las miniaturas que representaban solamente un ojo del amado, ojos por lo general ocultos en un *locket* o en el cierre de una pulsera, cosa que alimentaba las pasiones cuando los amantes no estaban juntos. *Hay en esto un evidente deseo de intimidad, cuerpo contra cuerpo, no menos cargado de significación que el deseo de ser enterrado con el ser amado (Duby.1996)*

El tacto y la vista se conjugaban en un gran camafeo que representaba a una dama, con el fin evocar su presencia a través de esos dos sentidos.

Los anillos con manos entrelazadas o con corazones de los que salían nudos o cadenas de flores, eran muy frecuentes en la época.

En el siglo XVIII, el corazón es reemplazado por dos tórtolas o guirnaldas entrelazadas con hojas encima. Durante toda la Edad Moderna se acostumbraba a grabar, en el interior del anillo, una frase referida al amor, la amistad, la fidelidad y la muerte.

En las ropas aparecía muchas veces la expresión personal como así también en los regalos y en el mobiliario del espacio privado, muchas veces como consecuencia de relaciones íntimas de los artistas y artesanos con personas ricas que les encargaban dichas cosas.

Es probable que los motivos eróticos fueran más frecuentes de lo que nos permiten suponer los pocos restos del género que han sobrevivido a las sucesivas oleadas de pudor. El “disfraz” de diosa no engañaba a nadie; unos artistas que estaban dispuestos a hacer máscaras mortuorias seguramente también lo estaban a emplear sus dotes en realizar el sueño erótico de sus mecenas. Las considerables dimensiones de tales cuadros plantean el problema de su ubicación en el espacio doméstico: son demasiado grandes para esconderlos en una *ruelle*, aunque sea en una mansión principesca o, para colgarlos detrás de una puerta secreta de un escritorio. Todo hace suponer que estos grandes retratos de damas, que celebran las bellezas del cuerpo femenino, se expusieron en habitaciones secretas, es decir, en un lugar en el que no podían penetrar ni el confesor ni los parientes devotos. El hecho de que las pinturas que decoran algunos de esos escritorios con puertecitas y cajones incluyan escenas eróticas confirma la anterior hipótesis.

En lo que hace al amor dentro del matrimonio y la amistad tomamos la siguiente cita de la obra “Historia de la vida privada” volumen III:

El amor en el matrimonio se expresa en el discurso de la “perfecta amistad”, es decir del “amor divino” que une dos almas en la tierra (Duby, 1996).

Esta cita nos pone de manifiesto la relación entre el amor de pareja y el amor espiritual. En la amistad, la razón domina al cuerpo (y sus instintos sexuales), esa dominación, siguiendo a Georges Duby, se relaciona con lo divino y espiritual y no existe contradicción entre pasiones y razón.

Las amistades íntimas en la Edad Moderna, correspondían a vínculos sociales y profesionales. En Europa, dentro de grupos sociales como los medios políticos de las ciudades, las jerarquías caballerescas, las comunidades religiosas, las cofradías, las familias de la buena sociedad e incluso las corporaciones integradas por eruditos, existían las amistades pero expresada esas amistades de grupo comportamientos extremadamente codificados.

El hecho de que un individuo tendiera a relaciones cada vez más íntimas con otro era entendido por los contemporáneos del cuerpo, que tienen origen en el corazón y en el equilibrio entre los humores y los espíritus animales. La amistad íntima es una forma de amor, un amor cuyos afectos y pasiones refrena la razón, es decir el espíritu. Para el individuo de la Edad Moderna no existía verdadera intimidad sin ese afecto de un cuerpo por otro. La iconografía amistosa celebra esa unión de los cuerpos y de los espíritus.³³

En la amistad íntima también sucedía el intercambio de objetos, con el fin de complacerse: joyas, vestidos, libros, peines, espejos y objetos religiosos que se regalaban de acuerdo con el grado de intimidad que esa amistad poseía. Los amigos también intercambiaban sus retratos.

Aunque decíamos que en la amistad la razón controla a los instintos sexuales (al cuerpo), entre amigos del mismo sexo sucedía lo mismo pero **en esta misma amistad caben un discurso y una mirada eróticos (Duby.1996).**

El matrimonio, en cambio, la razón no dominaría al cuerpo y los encuentros sexuales ocurrían por pasión o por deber de la mujer hacia el hombre y viceversa, como en los matrimonios realizados por interés (en los que la relación íntima no existía y terminaban tomando el carácter de “amistad”, siendo relaciones “cortesés”).

5.4. LA VIDA PLASMADA EN UN PAPEL.

Las principales expresiones de la escritura privada en los siglos XVII y XVIII fueron los diarios (íntimos), las memorias y *livre de raison*. De *livre de raison* se recogen dos significados: libros escritos por alguien de la familia, donde se volcaban los acontecimientos familiares más importantes (una especie de “diario íntimo familiar”) pero también el de un libro en el que un buen administrador o un comerciante escribe todo lo que recauda y gasta para llevar cuenta de su negocio. Podríamos suponer que el “formato del comerciante” pudo haberse trasladado a las familias pero con otro objetivo: dejar asentados sus acontecimientos importantes.

Las memorias, siguiendo la acepción que tienen en el siglo XVII, corresponden a la escritura individual de personajes públicos. Lo allí escrito trata frecuentemente sobre el eco de los actos de esa persona, o sobre las repercusiones de su propia gloria, como así también escribían sobre hombres o hechos de los que fueron testigos. El fin de las memorias era que se lean, que todo el mundo tuviese acceso a ellas (no correspondían al ámbito de lo privado).

La autobiografía, que apareció mucho más tarde, se contrapone a la Memoria y obedece a una definición estricta: es el *relato retrospectivo en porosa que alguien hace de su propia existencia, insistiendo principalmente en su vida individual, sobre todo en la historia de su personalidad* (Foisil.1986).

En los siglos XVII y XVIII, a pesar de abundar las memorias de historia, al mismo tiempo existían los diarios y los *livres de raison*.

Innumerables, mal conocidos, dispersos hasta una época reciente, se sitúan en un nivel y en una perspectiva distinta y muy modesta. La mayoría son, en su aspecto primero y más elemental, libros de cuentas y cuando están más desarrollados, siguen articulándose y contrayéndose a partir de la cuenta. Escritos al día, con la inmediata transcripción cotidiana, se elaboran según un esquema simple, el de la vida diaria, con su ritmo, sus aspectos materiales más corrientes, que son consignadas día tras día mediante una expresión escrita elemental, en fórmulas repetidas.³⁴

Las memorias de historia y, más tarde, las confesiones y diarios autobiográficos, se escribieron para ser publicados y no para quedar en el anonimato. Los diarios y los *livres de raison* no tenían tal fin y sólo fueron documento al ser descubiertos por historiadores o etnólogos.

30 Ariès, Philip. Duby, Georges. Historia de la vida privada. 1991. Altea Antaguara S.A. 2001. Grupo Santillana de ediciones. Madrid. España. Pág. 235

31 Ariès, Philip. Duby, Georges. Historia de la vida privada. 1991. Altea Antaguara S.A. 2001. Grupo Santillana de ediciones. Madrid. España.

32 Ariès, Philip. Duby, Georges. Historia de la vida privada. 1991. Altea Antaguara S.A. 2001. Grupo Santillana de ediciones. Madrid. España.

33 Ariès, Philip. Duby, Georges. Historia de la vida privada. 1991. Altea Antaguara S.A. 2001. Grupo Santillana de ediciones. Madrid. España.

34 Ariès, Philip. Duby, Georges. Foissil, Madelene. Historia de la vida privada. 1991. Altea Antaguara S.A. 2001. Grupo Santillana de ediciones. Madrid España.

VERSO	Sección	Subsección	Rima texto	Alcornoque	Melodía dirección	Nota inicial	Textura	V.I.P.	OBSERVACIONES
Amor, amor, non dormir più!	A	a1	a	Ansiedad	↘ ↘	Mi4	Mi4-mi5	blanca	-----
Sù, sù, sù, sù,	A	a2	a		↗	Mi4	Mi4-mi5	blanca	-----
Svegliati, svegliati, svegliati omai,	A	a3	b		↘	Mi5	Si4-mi5	Blanca con puntillo + negra	-----
che mentre dormi tu	A	a4	a	Desesperanza	↗ ↘	Fe sost 4	Mi4-mi5	Redonda con puntillo	Redondas con puntillo en cada sílaba
dormon le gioie mie,	A		c			Mi5			
vegliano i guai.	A	a5	b		↘	Mi5	La4-fe sost.3	Redonda con puntillo.	
Non esser, non esser Amor, da poco!,	B	b1	d	Deseo	↘	Mi5	Mi4-mi5	blanca	Inicio en La mayor hacia el V (mi mayor).
strali, strali, foco, foco,	B	b2	d		↘	Mi5	Sol4-mi5	negra	-----
strali, strali, sù, sù, foco, foco, sù, sù!	B	b3	a		↗	La4	Mi4-re3	Negra-blanca	Tensión por melodía ascendente que desencadena el semífrase siguiente.
Sù!, non dormir più!	B	b4	a	Ansiedad	↘	Mi5	Si4-mi5	Redonda con puntillo-blanca	-----
Svegliati, svegliati sù	B	b5	a		↗	Mi4	Mi4-si4	Blanca con puntillo + negra	-----
Non dormir più Amor,	B		e		↗	Mi5	Si4-mi5	blanca	-----
Svegliati, svegliati sù, Sù!	B	B6	a		↗	La4	La4-mi5	Blanca con puntillo + negra.	Nota larga en final de frase y sección. Cadencia conclusiva V-I sobre La M.
O pigro o tardo	C	c1	f	Enojo	↗	Sol sost.4	Sol sost. 4- fe sost.3	Corchea + semicorcheas	Valores cortos en la melodía. SE asemeja a un recitativo. Cambio de compás en cambio de sección.
tu non hai senso.	C	c1	g		↗	Do sost. 3	La4-mi5	Corchea. Redonda.	Figura larga al final de frase, sensación de llegada y detenimiento. Enlace V-IV, suspensivo.
Amor melenoso, amor codardo!, amor codardo!	C	c2	f		↗	Mi4	Mi4-si4	Redonda	Figuras redondas por sílabas. Melodía ascendente creando tensión.
Ahi quale io resto.	C	c2	g		↘	Mi5	Sol sost.4-mi5	redonda	Nota larga sobre palabra "Ahi".
che nel mio ardore	C	C3	h	Deseo	↗	Mi4	Mi4	redonda	Texto sobre una misma nota (mi4). Melodía en redondas. B.C. por cromatismos descendentes. Silencios en la melodía antes de la frase siguiente. Textura grave.
tu dormi Amore:	C	C3	h						
mancava questo!	C	C4	g	Enojo	↘	Si4	Do sost. 4-do nat. 3	redonda	Enlaces armónicos no escuchados anteriormente.
Ahi quale io resto	C	C4	g		↘	Mi5	Sol sost.4-mi5	redonda	Cadencia V-I para La M.
Amor, amor, non dormir più!	A	a1	a	Ansiedad	↘	Mi4	mi4-mi5	Redonda con puntillo. Blanca	Cambio de compás. Reexposición de la sección A completa, exacta.

VERSO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Amor, amor, non dormir più!	8	Amor, amor, no duermas más!
Sù, sù, sù, sù,	4	¡Arriba, arriba,
Svegliati, svegliati, svegliati omai,	11	Despierta, despierta, despierta n inmediatamente!,
che mentre dormi tu	6	que mientras tú duermes
dormon le gioie mie,	6	duermen mis alegrías,
vegliano i guai.	5	ver el problema.
Non esser, non esser Amor, da poco!,	11	No lo sientas, no lo sientas amor,
strali, strali, foco,foco,	10	desde poco
strali, strali, sù, sù,	6	flechas, flechas, fuego, fuego,
foco, foco, sù, sù!	6	flechas, flechas, ¡arriba, arriba!,
Sù!, non dormir più!	5	fuego, fuego, ¡arriba, arriba!
Svegliati, svegliati sù	7	¡arriba!, no duermas más!.
Non dormir più Amor,	6	Despierta, despierta , ¡arriba!,
Svegliati, svegliati sù, sù!	8	no duermas más, amor.
O pigro o tardo	6	¡Oh! perezoso, oh, ¡tarde!,
tu non hai senso,	5	usted no tiene ningún sentido.
Amor melenso,	5	Amor tonto,
amor codardo!,	5	¡amor cobarde!,
amor codardo!	5	¡amor cobarde!
Ahi quale io resto	5	Por desgracia, mientras yo descanso
che nel mio ardore	5	que en mi ardor
tu dormi Amore:	5	tu duermes, amor,
mancava questo!.	5	¡faltaba esto!.
Ahi quale io resto	6	por desgracia, mientras yo descanso.
Amor, amor non dormir piú...		Amor, amor, no duermas más!....

“Amor dormiglione” (*Amor dormilón* en su traducción) es uno de los madrigales a una voz emblemáticos de Barbará Strozzi. Se encuentra en la tonalidad de La Mayor y tiene una forma bien definida, compuesta por tres secciones perfectamente reconocibles (A, B, C y vuelta a la sección A). La melodía de la obra tiene belleza de principio a fin. La línea melódica es cantable, bella “al oído” de cualquiera que la escucha. La armonía no es compleja y parece buscar expresar también el texto en cada sección.

Su texto tiene por idea poética principal el pedido una joven a un amor no correspondido, para que lo sea. La metáfora del sueño no es otra cosa que la indiferencia o el desconocimiento.

En la sección A nos encontramos con notas largas, yendo por grados conjuntos, sin muchos saltos. Un melisma hacia el final de sección nos lleva a la cadencia conclusiva. A continuación la sección B se presenta valores un poco más cortos y pide movimiento. La idea poética expresa ya la desesperación

o ansiedad de la joven por ese amor que la ignora, relatando ella lo que siente. La sección C da cuenta de una especie de recitativo al comienzo, cuando parece “insultar” al amor que no la mira; luego relatará lo malo y dirá palabras para auto resignarse.

La obra vuelve a la sección A, quizás para también volver a colocar la esperanza por ese amor que la ignora o no se dio cuenta de sus sentimientos, se vuelve a escuchar la sección completa con notas largas y mayormente por grado conjunto llamando... “Amor, amor...” melodía ascendente que luego pide “¡no duermas!”. Una cadencia V-I da fin a la obra.

Para este trabajo de investigación no fue hallado el facsímil de la obra, por lo que se trabajó con una transcripción en notación moderna, de autor desconocido y para bajo continuo y soprano. Al ser para B.C. no hubo que realizar mayores adaptaciones.

El madrigal implica, en numerosas ocasiones y si el texto y la música lo requieren la libertad de tempo, aunque teniendo en cuenta una estructura.

7.4.1. b). Alessandro Scarlatti. (1660–1725): SE FLORINDO E FEDELE (título original “Sè Florinda è fedele”). **Ópera “La donna ancora è fedele”**. Libreto: Domenico Filippo Contini. Estreno: 1698

Alessandro Scarlatti nació en Palermo, Italia, el 2 de mayo de 1660. Fue uno de los compositores dedicados a desarrollar el lenguaje de la ópera, siendo uno de los primeros en utilizar el recitativo con instrumentos (recitativo acompañado), en lugar del conocido *recitativo secco*, con clavicémbalo y órgano. Sus obras escritas incluyen más de cien operas, ochocientas cantatas, madrigales, treinta y ocho oratorios (de los que se conservan veinte), más de cien motetes y cantatas sacras, una pasión y doce misas; varias de sus obras no han trascendido hacia nuestros días. En los géneros instrumentales compuso sinfonías, sonatas, concerti grossi y obras para órgano y clave. A los 18 años, en Roma (año 1679), comenzó a ser un compositor reconocido, donde produjo su primera ópera llamada “*Gli Equivoci nel Smbiante*”, ópera que tuvo un gran éxito. Sus óperas se representaron en Roma, Nápoles, Florencia y Venecia. La cantata fue uno de sus géneros más prolíficos (compuso más de seiscientas) y muchas de ellas para representaciones privadas ante la aristocracia de Roma. En varias de esas cantatas la voz, generalmente de soprano, era acompañada con el bajo continuo y consistían en varias arias da capo conectadas por recitativos. Utilizaba la progresión melódica como elemento para expresar la intensidad de los sentimientos. Utilizaba también algún instrumento como el cello para introducir el carácter de un aria.

Tuvo dos hijos: Doménico (quien también fue compositor) y Pietro Filippo. Murió en Nápoles, Italia, el 22 de octubre de 1725.

“*La donna ancora è fedele*” con libreto de Domenico Filippo Contini se estrenó en el año 1698.

VERSO	Sección	Subsección	Ríma texto	Afecto pasión	Melodía dirección	Nota inicial	Textura	V./J.P.	OBSERVACIONES
Se Florindo è fedele io m'innamorerò	A	a1	a	Decisión	→	Sib4	Fa4-fa5	Corchea. Semicorchea.	Introducción 6 compases.
Se Florindo è fedele io m'innamorerò	A	a2	a		↗ ↘	Sib 4	Fa4-fa5	Corchea. Semicorchea.	-----
se è fedele Florindo m'innamorerò.	A	a3	a		→	Sib4	Fa4-fa5	Corchea. Semicorchea.	-----
Io m'innamorerò se è fedele Florindo m'innamorerò	A	a3	a	Duda	→	Sib4	Fa4-fa5	Corchea. Semicorchea.	Repetición de texto para simbolizar la duda, la indecisión y luego, la certeza. Cadencia conclusiva V-I.
m'innamorerò, m'innamorerò	A	a4	a		↗ ↘	Reb	Fa4-fa5	Semicorchea.	
io m'innamorerò.	A	a4	a	Certeza	→	Reb	Fa4-fa5	Semicorchea.	
Potrà ben l'arco tendere il faretrato arcier,	B	b1	b	Desconfianza	↗ ↘	Sol4	Sol4-fs5	Corch. semicorchea	Sección B comienzo en Do Mayor luego de un interludio breve (3 compases) que sirve como transición hacia Do M. como
Ch'io mi saprò difendere d'un guardo lusinghier	B	b2	b		↗ ↘	Do5	Fa4-fa5	Semicorchea	-----
Pregghi, piantì e quelele, io non ascolterò	B	b3	a		→	Re5	Sol4-re5	corchea	-----
Ma se sarà fedele,	B	b4	c	Decisión esperanza.	→	Do5	Sol4-do5	Semicorchea	-----
Ma se sarà fedele, io m'innamorerò,	B		a		→	Fa5	Do sost.5-fa5	Semicorchea	-----
Io m'innamorerò,	B		a		↗ ↘	Re5	La4-mi5	corchea	-----
m'innamorerò, m'innamorerò	B	b5 (a4)	a	Duda	→	Re5	Sol-re5	Semicorchea	Elementos de sección A (a4) para regresar a dicha sección y reaparece en la tonalidad original.
io m'innamorerò.	B		a	Certeza.					
Se Florindo è fedele io m'innamorerò...	A	a1	a	Decisión		Sib4	Fa4-fa5	Corch. semicorchea.	Reexposición sección A. Cadencia conclusiva V-I para final.

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Se Florindo è fedele io m'innamorerò, S'è fedele Florindo m'innamorerò.	7 7	Si Florindo es fiel yo me enamoraré.
Potrà ben l'arco tendere il faretrato arcier, Ch'io mi saprò difendere d'un guardo lusinghier.	14 14	Podrá tender el arco el arquero con su aljaba, que yo sabré defenderme de una mirada lisonjera.
Pregghi, piantì e quelele, io non ascolterò Ma se sarà fedele io m'innamorerò,	14 13	Ruegos, llantos y quejas, no escucharé, pero si fuera fiel yo me enamoraré,
Se Florindo è fedele io m'innamorerò.		Si Florindo es fiel yo me enamoraré.

“La donna ancora è fedele”, ópera de Alessandro Scarlatti, estrenada en 1698. De ella se ha tomado esta aria, realizando el análisis sobre una transcripción en notación moderna, en la tonalidad de sib mayor y adaptada para piano.

El aria tiene por título original “Se Florinda è fedele” y es el personaje de Alidoro (probablemente contratenor) quien la canta mencionando a una mujer, Florinda, que aparentemente es infiel. La tonalidad original es Do Mayor.

Esta investigación pudo hallar el manuscrito original, aunque el análisis se realizó, como mencionábamos, mediante una partitura adaptada para piano. ES moneda corriente que las arias antiguas se hayan transcritas para voz y piano, de allí quizás también su cambio de género en el persona en ese caso.

Su compás 3/8 de ya sugiere un tempo ágil en toda la obra y un carácter general alegre, gracioso.

Su forma es A.B.A. En la sección B se utilizan elementos de la sección A al finalizar la misma, antes de la Reexposición. En la sección A el personaje sólo expresa su decisión: “Si Florinda es fiel, yo me enamoraré”. En la sección B da cuenta de más detalles de sus decisiones y se pone firme en que, si no ocurre lo que quiere, no será igual el resultado, haciéndose rogar. Se reexpone la sección A exacta. La “pregunta “de la voz y la “respuesta” del piano en la frase “*m’innamoreró*”, es una creación de la adaptación para ese instrumento, ya que en el facsímil no está escrito.

Para la puesta en escena-concierto de este trabajo, se ha armado la parte instrumental tomando el bajo del piano y, sobre él, creando el bajo continuo.

7.4.1. c) Marco Antonio CESTI (1623-1669): Intorno all’idol mio (de la ópera “Oronthea”).

Marco Antonio CESTI, con nombre de nacimiento Pietro Cesti, nació en Arezzo, el 5 de agosto de 1623. Fue un compositor además de cantante (tenor) y organista. Ingresó a la orden Franciscana y allí recibió su nuevo nombre. Estudió, entre otros, con Giacomo Carissimi en Roma; sus maestros se debieron a su formación religiosa.

Maestro de capilla en la Catedral de Volterra, desde 1645 a 1649. La familia Medici fue su mecenas por lo que se dedicó a la composición de la música secular. En 1650 se ordenó monje. Maestro de Capilla también en Florencia, en 1660 formó parte de la corte Papal como cantante. En 1666 fue Maestro de Capilla en Viena. Regresó a Italia en 1668 como maestro de Capilla en Florencia y murió el 14 de octubre de 1669 en Venecia.

Intorno all’idol mio, el aria seleccionada, pertenece a la ópera *Oronthea*, compuesta por tres actos sobre libreto de *Giacinto Andrea Cicognini*, modificado por *Giovanni Filippo Apolloni*. Fue estrenada en 1656 y se convirtió en una de las óperas más populares del siglo XVII. La síntesis de la historia da cuenta de que los personajes *Filosofía* y *Amor* discuten sobre quién de ellos tiene más poder sobre los humanos. Amor afirma que él será capaz de hacer que la reina *Oronthea* se enamore. Filosofía asegura que el filósofo Creonte quien influya finalmente en la elección de la reina *Oronthea*. Es un típico prólogo de mediados del siglo XVII. Se entremezclan recitativos con pasajes ariosos.

Veamos el cuadro de síntesis de datos analizados, luego su texto y traducción.

VERSO	Sección	Subsección	Rima texto	Motivo patrón	Metodología dirección	Nota inicial	Textura	V.R.P.	OBSERVACIONES
Intorno all'idol mio	A 1	a1	a	amor		si4	Sol4-do5	corchea	Silencio en el primer tiempo y blanca para nota inicial de melodía, sobre la sílaba "in" de intorno, con sílaba siguiente en negra.
spirate pur, spirate,		a2	b			Mi3	La4-mi3	Negra-blanca-corch.	-----
Aure, Aure soavi e grate.		a3	b			Do4	Mi4. mi5	Negra. Negra con puntillo.	Repetición palabra "aure": sube nota inicial. Cadencia conclusiva V-I. Elisión con sección B.
E nelle guancie elette	B 1	b1	c	Deseo		si4	Re4-mi3	Negra. Corch.	Misma tonalidad que sección A.
Baciatelo per me,			d						
Cortesi, cortesi aurette!		b2	c	Alegría.		si4	Sol sost 4-mi3	Negra. Corch.	Cadencia VDI para la m.
E nelle guancie elette	B1'	b1'	c	Deseo		Do5	Mi4-mi5	Negra. corch.	Repetición de sección B, para finalizar. Cadencia conclusiva V-I a mim e interludio (puente) de dos compases para reanudar A con otro texto.
Baciatelo per me,			d						
Cortesi, cortesi aurette!		b2'	c	Alegría.		Fa sost. 4	Re sost4-do5	Negra. Corch.	
Al mio ben, che riposa	A 2	a1	e	Amor		si4	Sol4-mi3	Negra con puntillo corch. Negra	Melodía descendente hacia "riposa" y hacia "quiete".
Su l'ali della quiete,			c						
Grati, grati sogni assistette		a2	c	Gratitud. bienestar.		Do5	Mi4-mi5	Negra. Corchea.	Corchea con puntillo + semicorchea: reinterpretación de adornos por el editor, como trazo y semicorchea. Enlace V-I a solM. Elisión con sección B3
E il mio racchiuso ardore	B2	b1	f	Deseo		si4	Re 4-mi3	Negra. Corch.	Adornos reinterpretados por el editor (Ver "Comentarios").
Svelate gli per me, svelategli per me			d						
O larve, o larve d'amore!		b2	f			si4	Sol sost 4-fa naturale 5	Negra. Corch.	Cadencia conclusiva V-I para mí menor.
E il mio racchiuso ardore.....	B2	B1	f	Deseo		Do4	Re sost 4-mi3		Cadencia final V-I para mí m.

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Intorno all'idol mio	7	Alrededor de mi ídolo,
spirate pur, spirate,	8	él emana
aure soavi e grate,	8	una brisa dulce y agradable
e nelle guancie elette	7	y sobre ella, escogí la cara
baciatelo per me,	6	que yo voy a besar,
cortesi aurette!	6	amable y resplandeciente.
Al mio ben, che riposa	7	A mi amor, que descansa
Su l'ali della quiete,	8	de forma silenciosa, agradable
grati sogni assistete.	8	asistí a un sueño agradecido
E il mio racchiuso ardore	7	y mi ardor contenido
Svelate gli per me,	6	revela para mí
o larve d'amore!	6	oh, larvas de amor.

Es Oronteia entonces quien ha caído en las garras del amor. La obra, con una forma introducción, A, B (B y B') luego interludio y nuevamente A con otro texto y una pequeña variación melódica, siguiendo una B 2 con nuevo texto y reiterado 2 veces, tiene un tempo lento, tranquilo. El *legatto* está presente en la línea melódica lo que genera la conjunción de los elementos, la sensación de liviandad o la imagen de que algo está suspendido en el aire, realizando una analogía (*madrigalismo*) con el estado de enamoramiento.

Para la puesta en escena-concierto y el análisis se ha utilizado una transcripción de Parissotti, adaptada para canto y piano quien agrega adornos que no son propios del Barroco, por lo que no se han tenido en cuenta para la interpretación.

Ante la ausencia de facsímil, se ha tomado la línea del bajo del piano y, sobre ella, creado el B.C., respetando sí la forma de la obra.

7.4.1.d). Salomone ROSSI (Ca. 1570-1630): Hó si nel alma impresso (dúo)

De este bellísimo dúo de Salomone Rossi no hemos podido hallar facsímil ni a qué libro o ciclo suyo pertenece. El análisis se realice sobre una partitura para canto y piano, de allí se tomó la línea de bajo del piano y se creó el B.C. Su tonalidad es Re m (desconocemos si en su original).

Posee dos secciones bien definidas, una homofónica y otra con entradas y contrapunto imitativo. La obra se inicia en Fa mayor.

El CARÁCTER de la Sección A es melancólico. Y el de la sección B se observa ansioso y con mayor movimiento, realizando una analogía entre el movimiento de las voces e imitaciones más la reiteración del texto y el apetito sexual ("arde il mio core"). Sobre el final regresa la homofonía (aunque con alguna variación).

En la sección A, el texto describe lo que tiene en su alma el protagonista, lo que ha sufrido. En la sesión B demuestra el deseo que le provoca ese amor perdido (entradas imitativas como imagen de cantidad y ansiedad).

El poema parece ser de autor desconocido, aunque en la partitura que se adjunta, debajo de la traducción al almenan se lee: Nähe in Brand (cerrar en el fuego), no comprendiéndose si es quien realizó la traducción.

Para la puesta en escena- concierto se ha elegido realizar el dúo con las voces de soprano y contratenor, ya que éste último ha sido una de las voces típicas del barroco.

Salomone Rossi (ca. 1570-1630) fue un compositor italiano, de origen hebreo. Además de compositor era violinista Fue una figura de transición entre finales del Renacimiento y principios del Barroco en Italia.

En su juventud fue un talentoso violinista. En 1587 fue contratado como un músico de la corte de Mantua, donde trabajó desde 1587 hasta 1628 como concertino.

Su hermana fue una cantante de ópera, y, posiblemente, la primera mujer judía que se dedicase profesionalmente en esa área. Trabajó también en la corte de Mantua.

Su primera obra publicada (lanzado en 1589) fue una colección de 19 *canzonettes, con textos alegres y amorosos*. Los madrigales fueron composiciones suyas muy famosas, que combinaban la poesía de los grandes poetas de la época con su música.

En 1600 publica sus dos primeros libros (de cinco) de madrigales para bajo continuo, composiciones particulares incluyendo también tablatura para chitarrone.

Salomone Rossi publicó 150 trabajos de música secular en italiano. Las obras publicadas, y que hoy se conservan son:

- Il primo Libro delle sinfonie e gagliarde un 3-5 voci (1607)
- Il secondo Libro delle sinfonie e gagliarde un 3-5 voci (1608)
- Il Terzo Libro de varie sonate, sinfonie (1613)
- Il quarto Libro de varie sonate, sinfonie (1622)

También incursionó en la música instrumental e incluso también publicó una colección de música litúrgica judía, en 1623, siendo un hecho sin precedentes en la música sinagoga. Rossi estableció muchos textos bíblicos hebreos a la música en su idioma original en hebreo, lo que lo hace único entre los compositores barrocos. Su música vocal se asemeja a la de Claudio Monteverdi y Luigi Rossi, pero sus letras son en hebreo.

No se tiene exactitud sobre su muerte. Probablemente haya sucedido durante la invasión de las tropas austríacas que destruyeron el gueto judío de Mantua o durante la peste que, posteriormente, azotó la zona.

Veamos, a continuación, el cuadro de análisis de la obra y su texto y traducción.

VERSO	Sección	Subsección	Rima texto	Afecto pasión	Melodía dirección	Nota inicial	Tebura	V./J.P.	OBSERVACIONES
Ho sì nell' alma impresso, opra d'amore, la vostra imagin bella, dolcissima mia stella, che ovunque il passo giro, con gli occhi del pensier sempre vi miro.	A	a1	a	Nostalgia	→	La4	Fa4-la4	Negra. Corch.	Homofonía. Melodía estática
b									
a2		c	↗		Sol4	Sol4-re5	Corchea	Crece tesitura.	
		c							
a3		d	↘↘↘		Do3	Fa4-re 3	corchea	Final de frase: enlace V-I para sol M, éste luego como dominante para Do M (V de FaM) para comenzar sección B.	
		e							
	d								
E in così bella fiamma e in tanto ardore. Non men lungi che appresso, arde il mio core. arde il mio core. Non men lungi che appresso, arde il mio core.	B	b1	e	Deseo	↗↘	Si nat 4	Sol4-sol5	Corchea. Corch. con puntillo semicorh. +	Comienzo de sección sobre Do M. Entradas imitativas de ambas voces (primero 2º voz).
b									
b2		a	↗↘		Re3	Mi4-mi5	Corchea. Negra	Entradas imitativas de ambas voces, cercanas y simétricas. Entradas imitativas sobre "arde il mio core" para dar imagen de cantos "cuánto arde".	
		b							
b2'		a	→		Mi3	Do sost 4-mi3	Corchea. Negra.	Elisión de 2º voz con 1ª en entrada imitativa	
		b							Cadencia conclusiva IV-VI para re menor. Unísono en última nota.

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Ho sì nell' alma impresso,	7	Tengo impreso en mi alma
opra d'amore,	5	acto de amor,
la vostra imagin bella,	7	vuestra imagen bella,
dolcissima mia stella,	7	mi dulce estrella,
che ovunque il passo giro,	7	que , donde quiera el paso de vuelta,
con gli occhi del pensier	6	con los ojos del pensamiento
sempre vi miro.	5	siempre miro.
E in cosi bella fiamma	7	Y tan bella llama
e in tanto ardore.	5	y tanto ardor.
Non men lungi che appresso,	7	No menos ahora que cerca,
arde il mio core.	5	arde mi corazón.

7.4.1.e). Antonio VIVALDI (1678-1741): Vultus tui vago splendori (de “JUDITHA TRIUMPHANS” RV.644 (1716). Aria de ABRA a Judith. Primer acto.

No nos detendremos demasiado sobre la extensa biografía de Antonio Vivaldi, conocida por muchos, sólo mencionaremos algunos datos relevantes que nos serán útiles para ubicarnos en el contexto de cada obra.

De origen italiano, fue uno de los compositores más representativos del Barroco sobre todo por haber iniciado el género concierto. Era apodado el “cura rojo” por ser sacerdote y pelirrojo. Compuso unas 770 obras entre las cuales se encuentran 46 operas, 70 sonatas, 195 composiciones vocales, entre las que se cuentan 45 cantatas de cámara y 554 composiciones instrumentales, en su mayoría conciertos.

Es conocido popularmente por su concierto Las cuatro estaciones, para violín y orquesta, rompiendo con la tradición del *concierto soli*.

Abordó la música religiosa, por ejemplo con el oratorio Judith triumphans” (a la que pertenece el aria que incluimos en este trabajo de investigación) compuesto en 1716, el “Gloria en re” (1708), misas y motetes. Algunas de sus óperas fueron: *La Candace o siano Li veri amici*, RV 704 (1720); *La Silvia*, RV 734 (1721); *Rosilena ed Oronta*, RV 730 (1728); *L'oracolo in Messenia*, RV 726 (1737); *La costanza trionfante degl'amori e degl'odii*, RV 706 (1716).

Juditha triumphans devicta Holofernus barbarie, traducido como **Judit triunfa sobre la barbarie de Holofernes**, (RV 644) es un oratorio, compuesto en Venecia en el año 1716. Con libreto en latín escrito por Giacomo Casseti, éste se basa en el *Libro de Judit*. Fue estrenado en noviembre de ese mismo año en el Ospedale della Pietà, institución para la que Vivaldi trabajó durante veinte años como maestro de música de las niñas huérfanas que allí vivían y de la composición de repertorio para sus conciertos habituales. Se dice que esta situación justifica dos de las características

principales del oratorio: que todos los papeles estén destinados a mujeres y que el compositor se valió de numerosos instrumentos que poseía el Ospedale lo que le permitió contar con una orquesta numerosa y de gran variedad tímbrica, cosa que no es comprobable fehacientemente.

Es el único oratorio de Antonio Vivaldi que ha llegado de forma completa hasta nuestros días. Lo integran 25 arias *da capo*, con frecuencia utilizando instrumento obligado, y cinco números de coro enlazados por sus respectivos recitativos y recitativos acompañados.

Obra para cinco voces femeninas más el coro y una orquesta extraordinariamente rica con instrumentos que no tomaban parte de manera habitual en óperas u oratorios como la mandolina o el *chalupeau*.

El manuscrito de la composición está preservado en los folios 209-302 bis del volumen Foà 28 de Turín. Su primera representación en la época contemporánea corresponde al año 1939, en Siena.

Para este trabajo de investigación se ha hallado una partitura adaptada para voz y piano, cuya parte instrumental es una reducción de la orquesta. Como en otras partituras halladas, se ha utilizado la línea del bajo del piano y, sobre ella, se ha reconstruido el B.C.

La obra, en tonalidad de Sol Mayor y compás de 4/4, alegre, tiene carácter triunfante, con un tempo vivace. Es el personaje ABRA quien canta a Judith y la alaba por su belleza y nobleza de espíritu (veremos más adelante la historia del libro de Judith).

En tonalidad mayor, la obra tiene una forma A1, A2 y B con reexposición de A, predominando la figura negra y con melismas sobre la palabra amor.

Veamos el cuadro con la síntesis del análisis musical y su texto y traducción.

VERSO	Sección	Subsección	línea texto	Afondo patón	Melodía dirección	Nota inicial	Textura	V.R.P.	OBSERVACIONES
Vultus tui vago splendori, cedit ira ridet amor, ridet amor.	A1	a1	a	Admiración		Sol4	Fa sost 4, Mi5	Negra, Corchea.	Introducción 7 compases.
		a2	b			Mi5	Mi4-mi3	Corchea	Melisma sobre la palabra "amor" en sílabas "a". Reintensión de texto ("ridet amor"). Cadencia suspensiva sobre el V (V-I para Re M) o modulación al V grado. Interludio/puente para lo siguiente.
Vultus tui vago splendori Cedit ira ridet amor. Cedit ira, cedit ira ridet amor. vago splendori cedit ira ridet amor.	A2	a1	a	Admiración. Alegría		Fa sost 4	Fa sost 4-re 5	Negra, Corch.	Inicio en RE Mayor. Utilización del mismo texto que en A1 pero con variación de melodías y cambio de orden de palabras y retención de texto.
		a2	b			Fa sost 4	Fa sost 4-re 5	Negra, Corch.	-----
		a3	c			Re5	Mi4-mi3	Negra, Corch + semicorch.	-----
		a4	b			Fa sost 4	Re4-mi3	Corchea	Melisma
		a5	c			Si4	Sol4-mi3	Corchea	Cadencia conclusiva V-I para Sol Mayor. Interludio con elementos de la introducción.
		b		-----	-----	-----	-----	-----	

Ac tui numinis honori Laetus plaudit omnium clamor, Ac tui numinis honori laetus plaudit. Laetus plaudit omnium clamor, omnium clamor.	B	b1	a	Júbilo. Alegría.		Mi4	Mi4-mi3	negra	Inicio en mi menor, cambio de "color", carácter.
		b2	b			Do5	Mi4-mi3	Negra con punto corchea, Corchea.	Melisma final de frase sobre "clamor".
		b1'	a			Sol4	Mi4-mi3	Corchea	Inicio en tercer tiempo del compás, luego de compás anterior de silencio.
		b2'	b			Si4	Mi4-mi3	Negra con punto corchea, Corchea.	----- Cadencia V-I para mi menor, siguiendo introducción tomada como interludio volviendo a sol M y reexponiendo la sección A (1 y 2) con cadencia final V-I hacia Sol M.
Vultus tui vago splendori...	A	---	---	-----	-----	-----	-----	-----	Reexposición exacta de A1 y 2 y coda.

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Vultus tui vago splendori,	8	Ante el deslumbrante esplendor de vuestro
cedit ira ridet amor.	8	rostro
Ac tui numinis honori	8	se desvanece la ira y sonríe el amor.
laetus plaudit omnium clamor	8	En honor de vuestro noble espíritu todos dan voces de alegría.

7.4.1.f). Claudio MONTEVERDI: *Quel sguardo sdegnosetto* (SCHERZI MUSICALI - 1632)

Quel sguardo sdegnosetto (Aquel mirar altivo) es una hermosa obra de Claudio Monteverdi incluida en Scherzi Musicali, publicado en 1632. Madrigal amoroso, expone la imagen de los parámetros de forma de conquista en la época y la importancia de la mirada (que ya hemos abordado tanto en René Descartes como en lo que hace a la retórica). Parece ser que la histeria también existía en el barroco. Plagado de madrigalistas, la melodía a una voz tiene líneas melódicas expresivas y bellas. “... un nembo di faville” (con nubes de centellas, dice Monteverdi y la línea melódica desciende, bajando de tesitura hasta llegar a la nota más grave de la obra).

Cinco secciones bien definidas, algunas por interludios, la obra tiene carácter alegre, esperanzador y se incluye el ritmo de chacona, lo que la hace danzable por momentos. El texto es de autor desconocido para esta investigación pero, al sumarlo con la música expresan la visión de una conquista que tendrá un final feliz.

Para este trabajo se ha tomado una transcripción en notación moderna, no pudiendo hallar el facsímil. La transcripción está realizada para soprano y bajo continuo, lo que permitió su armado sin dificultad.

Veamos el cuadro de síntesis de datos del análisis musical y su texto y traducción.

VERSO	Sección	Subsección	Letra texto	Aldo pasión	Melodía dirección	Nota inicial	Textura	V.R.P.	OBSERVACIONES
Quel sguardo sdegnosetto, lucente e minaccioso, quel dardo velenoso vola a ferirmi il petto.	A	a1	a	Esperanza.		Do5	Si4-sol5	Negra. Corchea	Melisma sobre "sdegnosetto". Nota inicial aguda. Textura aguda.
b			Mi5			Sol4-sol5	Negra.	Melisma pequeño corchea sobre sílaba "dor" de "dardo" y sílaba "vo" de "vola", redonda ligada a negra con puntillo sobre "vola" [sílabo "vo", que desencadena en pequeño melisma (madrigalismo, imagen de volar)]	
a2		b							
		a							
Bellezze ond'io tutt'ardo, e son da me diviso, piagatemi col sguardo, sanatemi col riso.	B	b1	c	Pasión amorosa, ansiedad. Amor.		Mi5	Sol4-re5	Negra. Corchea.	Melisma ascendente sobre tutt'ardo (madrigalismo): -----
d			La4			Sol4-re5	Negra con puntillo + corchea. Blanca.	Nota más aguda de la obra sobre sílaba "ri" de riso, llegando de forma ascendente. Cadencia conclusiva V-I para Do M, seguidos de breve interludio-puente con ritmo de chacona.	
b2		c							
		d							
Armatevi, pupille, d'asprissimo rigore, versatemi sul core un nembo di faville.	C	c1	e	Valentía		Mi4	Mi4-mi5	Negra con puntillo + corchea. Negra.	Melodía ascent (madrigalismo)
f			Sol4			Do4-sol 5	Negra. Corchea	Melisma extenso, descendente sobre "nembo" (madrigalismo representando la tormenta, truenos) di faville.	
c2		f							
		e							
Ma il labbro non sia tardo A ravvivarmi ucciso: feriscami quel sguardo, ma sanami quel riso.	B	b1	c	Pasión amorosa, ansior. Amor.		Mi5	La4-mi5	negra	-----
d			La4			Sol4-re5	Negra con puntillo corchea. Blanca	Nota más aguda de la obra sobre sílaba "ri" de riso, llegando de forma ascendente. Cadencia conclusiva V-I para Do M, seguidos de breve interludio-puente con ritmo de chacona.	
b2		c							
		d							
Beg'occhi, al'armi, a l'armi, al'armi, a l'armi, io vi preparo il seno. Gioite, gioite, gioite di piagammi infin ch'io venga meno.	D	d1	g	Desafío, provocación. Esperanza. Ansiedad.		Sol4	Do4-sol 5	Negra. Corchea. Blanca.	
h			Sol4			Do4-sol 5	Negra. Corchea. Blanca.	Ídem d1 pero con otro texto. Madrigalismo sobre "venga", aparece sólo en figura redonda (novedad, no usual), antes negras ligadas) en forma descendente , simulando el "desmayo".	
d1'		i							
		h							

E se da vostri dardi lo resterò conquiso, ferischino quei sguardi, ma sanami quel riso.	E	e1	i	Amor. Confianza.		Mi4	Mi 4-do 5	Negra. Blanca con puntillo + negra.	-----
d			La4			Re4-re5	Negra con puntillo corchea. Blanca. Blanca con puntillo.	Cadencia conclusiva V-I para Do M. (tónica)	
e2		i							
		d							

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Quel sguardo sdegnosetto, lucente e minaccioso, quel dardo velenoso vola a ferirmi il petto.	7 7 7 7	Aquel mirar altivo, brillante y amenazante, es dardo venenoso, vuela a herirme el pecho.
Bellezze ond'io tutt'ardo, e son da me diviso, piagatemi col sguardo ^{xv} , sanatemi col riso.	8 7 7 7	Bellezas por las que ardo y están lejos de mí. Hiéreme con tu mirada, sáname con tu risa.
Armatevi, pupille, d'asprissimo rigor, versatemi sul core un nembo di faville.	7 7 7 7	Ármanse, oh pupilas, con áspero rigor, regad el corazón con nubes de centellas.
Ma il labbro non sia tardo A ravvivarmi ucciso: feriscami quel sguardo, ma sanami quel riso.	7 7 7 7	Más no tarden tus labios a resucitarme de la muerte. Con la mirada me hieres, sáname con tu risa.
Begl'occhi, al'armi, a l'armi, al'armi, a l'armi, io vi preparo il seno; Gioite, gioite, gioite di piagarmi infin ch'io venga meno.	8 6 7 6 7 7	Ojos bellos, ¡alerta, alerta., ¡alerta, alerta!, ya les preparo el pecho. Heridme, heridme, heridme victoriosos hasta que me desmaye.
E se da vostri dardi lo resterò conquiso, ferischino quei sguardi, ma sanami quel riso.	7 7 7 7	Y si por vuestros dardos he de ser conquistado, si hieres con la mirada, sáname con tu risa.

^{xv} Sinónimo de vista, mirada.

Claudio Giovanni Monteverdi nació en Cremona el 15 de mayo de 1567. Fue compositor, gambista y cantante

Es una de las figuras más importantes en la transición entre el Renacimiento y el Barroco y la tradición del madrigal polifónico y el nacimiento de la ópera en el siglo XVII (por eso su elección como compositor para este trabajo de investigación y tres obras suyas que integran este repertorio de concierto).

Inició sus estudios musicales con Marco Antonio Ingegneri, maestro de capilla de la Catedral de Cremona y con sólo 15 años publicó sus primeras obras. Entre 1587 y 1638 publicó ocho colecciones de madrigales, en los que muestra su dominio de la técnica madrigalista, combinando las escrituras homofónica y contrapuntística, donde utiliza armonías y disonancias. En 1599 se casó con Claudia de Cataneis, quedando viudo en 1607.

Su primer drama musical fue *Orfeo, favola in musica*, estrenado en 1607. Luego vendría la ópera *Arianna* (1608), cuya música se ha perdido, excepto el famoso "Lamento", que trascendió fuertemente.

En 1613 fue maestro de coro y director de la catedral de San Marcos de Venecia, ciudad en la que compuso la mayoría de su obra sacra. En la música religiosa utilizó gran variedad de estilos, abarcando la polifonía a la música vocal operística de gran virtuosismo y las composiciones corales antifonales como en sus sus *Vísperas de la beata Virgen*, de 1610, su obra hoy más famosa.

Selva morale e spirituale, publicado en 1640, es un enorme compendio de música sacra. En 1637 compuso una nueva serie de óperas, de las cuales sólo se conocen *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1641) y *L'incoronazione di Poppea* (1642).

Se le atribuye el título de "creador de la ópera". Murió en Venecia, el 29 de noviembre de 1643.

7.4.1.g). CLAUDIO MONTEVERDI: *lubilet totas civitas* SV 286 *SELVA MORE ET SPIRITUALE* (1641)

lubilet totas civitas es un motete de Claudio Monteverdi incluido en *Selva Morale e spirituale*, de 1641. Es una obra para soprano y bajo continuo, facsímil que esta investigación pudo hallar aunque también se trabajó con una transcripción en notación moderna (para soprano y B.C.). Tiene la particularidad de combinar pasajes festivos (con influencia de la danza) con pasajes que Monteverdi llama "de diálogo" y que aparentan ser una especie de recitativo, ya que no revisten mayor extensión de tesitura y sus figuras son muy cortas, lo que produce un efecto "hablado". Estos pasajes son del tipo eclesiásticos, alabando a Dios o a la Virgen, poseen sonoridad gregoriana por momentos. Esta obra tiene la particularidad de que, en su sección final del Aleluya presenta extensos melismas pero en sílabas no acentuadas, como por ejemplo en la última sílaba de la palabra ("ia").

Las secciones están bien definidas por las cadencias e, incluso, destacadas en el facsímil.

Veamos a continuación el cuadro de análisis y su texto y traducción

Fa4-mi5	Sección	Subsección	Nota test o	Modo patrón	Melodía dirección	Nota inicial	Textura	V.R.P.	OBSERVACIONES
Jubilet, jubilet,	A	a1	a	Júbilo, alegría.		Mi5	Sol4 - Fa5	Redonda con puntillo. Blanca.	Melisma en final de frase sobre sílabas no acentuadas y e inicio en nota larga ("tat" de "Civitas", Cadencia V-I a Do M.
Jubilet, jubilet tota civitas.									
Psallat, psallat nunc organis,									
Mater Ecclesia,									
Deo aeterno quae Salvatori nostro	A	a2	b	Júbilo, alegría.		Mi5	Do5-sol5	Redonda. Blanca.	Sol5 (nota aguda) sobre sílabas "nis" de "organis".
gloriae melos laetabunda canat.									
Quae occasio cor tuum dilectissima Virgo,									
gaudio replet tanta,									
hilaris et laeta nuntia mihi.	B	b3	f	Adoración.		Do5	Re4-do5	Blanca. Corcheas	Valores cortos en final de frase. Final de frase: armonía sobre el V grado (enlace V-I de sol), suspensivo. Cadencia suspensiva para establecerse sobre Sol Mayor en la siguiente sección.
Festum, festum, festum, festum, festum est hodie,									
festum est hodie, sancti gloriosi.									
Qui coram Deo et hominibus, operatus est, operatus est.	C	c3	g	Alegría. Alabanza.		Sol4	Sol4 - re5	Cuadrada redonda. +	Inicio de sección en V grado de Do M.
Quis est iste sanctus qui pro lege Dei									
tam illustri vita et in signis operationibus usque ad mortem operatus est?									
Est sanctus, dsanctus est.	E	e1	g	Alabanza.		Do5	Re4-re5	Blanca	Melisma pequeño ascendente en semicorcheas (re4 -re5) sobre la sílaba "o". Enlace V-I a sol M (V de Do M).
O Sancte benedicte.									
Dignus est certe ut in ejus laudibus semper versentur fidelium linguae.									
Jubilet, jubilet, Jubilet, jubilet tota civitas. Psallat, psallat nunc organis, Mater Ecclesia, Deo aeterno quae Salvatori nostro gloriae melos laetabunda canat:									
Alleluia... Aleluya (final)	A	-----	-	Júbilo, alegría.		Mi5	Mi4-fa nat 5	Redonda. Blanca. Blanca con puntillo + negra.	Cambio de métrica (vuelve a ternario). Reexposición de A (en Sol Mayor) + aleluya (alleluia: melismas sobre sílaba no acentuada). "Alleluia" con cambios de métrica. Figura destacada: blanca con puntillo + negra. Hacia el final, corcheas. Cadencia conclusiva, V-I para Do Mayor.

tam illustri vita									
et in signis operationibus									
usque ad mortem operatus est?		d2	g			Sol4	Fa sost 4 - si 4	Corchea	Cadencia a la menor (V-I), VI grado de Do Mayor.
Est sanctus, dsanctus est.	E	e2	j	Alabanza.		Sol4	Mi4-sol4	Cuadrada redonda.	Cambio de métrica (ternario)
O Sancte benedicte.									
Dignus est certe									
ut in ejus laudibus									
semper versentur fidelium linguae.	E	e4	j	Alabanza.		Sol4	Fa sost. 4 - re 5	Negra con puntillo + corchea. Negra. Corchea.	Cambio de métrica (binario). Cambio de valores rítmicos (más pequeños que e3. Enlace V-I para Sol Mayor.
Jubilet, jubilet, Jubilet, jubilet tota civitas. Psallat, psallat nunc organis, Mater Ecclesia, Deo aeterno quae Salvatori nostro gloriae melos laetabunda canat:									
Alleluia... Aleluya (final)									
Alleluia... Aleluya (final)									

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Jubilet, jubilet, Jubilet, jubilet tota civitas. Psallat, psallat nunc organis, Mater Ecclesia, Deo aeterno quae Salvatori nostro gloriae melos laetabunda canat.	6 11 8 6 13 11	Gritemos, gritemos, gritad para toda la ciudad.. Cantar, tocar órganos ahora, Madre de la Iglesia, eterno Dios que nos salva con alegría cantar la canción de la gloria.
<i>Quae occasio cor tuum dilectissima Virgo, gaudio replet tanta, hilaris et laeta nuntia mihi.</i>	15 7 10	Con motivo de su corazón amada Virgen, llenar una gran alegría, mensajes brillantes y alegres para mí.
Festum, festum, festum, festum, festum est hodie, sancti gloriosi qui coram Deo et hominibus, operatus est.	8 6 6 10 5	¡Fiesta, fiesta, fiesta, fiesta!, hoy es un día de fiesta, santa, gloriosa, ante Dios y el hombre, trabajado.
<i>Quis est iste sanctus qui pro lege Dei tam illustri vita et in signis operationibus usque ad mortem operatus est?</i>	6 6 6 11 10	Este es el santo, la ley de Dios, esta vida gloriosa y las actividades de operaciones (trabajo), trabajó hasta su muerte.
<i>Est sanctus, O Sancte benedicte. Dignus est certe ut in ejus laudibus semper versentur fidelium linguae.</i>	10 12 11	Es un santo, Oh santo bandito.. Sin duda, es digno de las alabanzas Para mantener la lengua fiel..
Jubilet, jubilet, Jubilet, jubilet tota civitas. Psallat, psallat nunc organis, Mater Ecclesia, Deo aeterno quae Salvatori nostro gloriae melos laetabunda canat: Alleluia... Aleluia (final)	6 11 8 11 7 11 4 4	Gritemos, gritemos Gritemos, gritar para toda la ciudad. Cantar, tocar órganos ahora, Madre de la Iglesia, el Dios eterno que nos salva gloria ,cantar la canción de la alegría: Aleluya.... Aleluya

7.4.1. h). Marc Antonio Cesti: “Tu mancavi atormentarmi” (*Faltaba que tú me atormentes*).

Esta obra de *Marco Antonio Cesti* ha sido incorporada al repertorio básico de las carreras de canto dictadas en conservatorios y universidades, por lo que es usual encontrar una adaptación para piano y voz. Su estructura morfológica da cuenta de la típica forma A.B.A. de la canción de cámara. Esta investigación no pudo hallar ni el autor del texto de la obra, tampoco si la misma pertenece a una obra integral (ciclo, libro, etc.). Como tampoco su original. Se ha tomado la partitura para piano, transcripción realizada por Alessandro Parissotti (1853-1913), que integra su recopilación de arias antiguas.

Relevamos, en el siguiente cuadro, algunos datos que nos servirán para su análisis.

Se ha tomado la línea de bajo del piano y, sobre ella se ha construido el bajo continuo, respetando la forma de la obra.

Verso	SECCIÓN MUSICAL	Subsección	Rima texto	Afecto/pasión	Melodía dirección	Nota Inicial	Tesitura	V.R.P. ³⁷	Observaciones
Tu mancavi a tormentarmi	A	a1	a	tormento	→	Mi b	Si nat. 4- mib5	Negra-corcheas.	Blanca-negra en final de frase
crudelissima speranza,	A	a2	b	desesperanza	↘	Do5	Sol4- mib5	corcheas	Blanca y blanca con punto en final de frase.
e con dolce rimembranza	A	a3	b	nostalgia	→ ↘	Sib 4	Fa4-re 5	Negras, corcheas	Blancas en final de frase.
vuoi di nuovo avvelenarmi	A		a	odio					
e con dolce rimembranza, rimembranza	A	a3'	b	nostalgia	↗ ↘	Do4	Re4-re5	Negras, blancas	-----
vuoi di nuovo avvelenarmi, avvelenarmi.	A	a3''	a	odio	↗ ↘ ↘	Do4	Fa sost.4- re5	Negra con puntillo- corcheas-corcheas	Enlace V-I a sol menor.
Voi di nuovo, di nuovo avvelenarmi, avvelenarmi.	A	a3'''	a	odio	↗	Sol4	Sol4-fa5	Corcheas.	Cadencia conclusiva: V-I (solD-dom).
Ancor dura la sventura									
<i>d'una fiamma incenerita.</i>	B	b1	c	tristeza	↗ ↘	Sol4	Do4-do5	Negra-corcheas.	Cambio de compas (4/4) y de tempo.
			d						
<i>La ferita ancora aperta,</i>	B	b2	e	tristeza	↘	Re5	Mib4- Mib5	Corcheas	Enlace V-I final de frase (Sib-Mib).
<i>par m'avverta nuove pene.</i>			f						
<i>Dal rumor delle catene</i>	B	b3	f	pesar	↗ ↘ ↘	Mib5	Re4-sol5	Corcheas	Repetición de b3. Cadencia conclusiva V-I para dom.
<i>mai non vedo allontanarmi</i>			a						
<i>mai non vedo allontanarmi</i>			a						
<i>Tu mancavi a tormentarmi....</i>	A	A1		-----	----	-----	----	-----	Reexposición total sección A, idem compas 1 al 15.. Cambio de compas con respecto a sección B. Cadencia conclusiva V-Im.

³⁷ V.R.P.: VALOR REGULAR PREDOMINANTE (figura rítmica).

VERSO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Tu mancavi a tormentarmi	8	Faltaba que tú me atormentes
crudelissima speranza,	8	cruel esperanza
e con dolce rimembranza	8	y con un dulce recuerdo
vuoi di nuovo avvelenarmi	8	voy, de nuevo, a envenenarme.
Ancor dura la sventura	8	Aún perdura la desventura
d'una fiamma intenerita.	8	de una llama encendida.
La ferita ancora aperta	8	La herida, aun abierta,
Par m'avverta nuove pene.	8	para mí anuncia nuevas penas.
Dal rumor delle catene	8	Del rumor de las cadenas
mai non vedo allontanarmi	8	más no veo alejarme.

La tonalidad de la obra es do menor y su compás $\frac{3}{4}$. Presenta cambio de compás en sección B (4/4) volviendo a $\frac{3}{4}$ en Reexposición de sección A.

Su forma es la característica A.B.A. En su línea melódica presenta blancas y blancas con puntillo en los finales de frase. En la primera sección se observa poco movimiento (negras), acelerando en valores rítmicos (corcheas y corchea con puntillo semicorchea) hacia el final de la sección. Las secciones están bien delimitadas por las cadencias y no se presenta elisión poética.

En cuanto a los afectos, son negativos (tristeza, nostalgia, odio). En la sección A: expresa cómo se siente y en la sección: describe lo que sucede.

7.4.1.i) . Giovanni Bononcini: Chi d'amor tra Le catene (Nº 1 del ciclo "Chi d'amor tra Le catene)

Giovanni Bononcini nació en Módena el 18 de julio de 1670 y murió en Viena, el 8 de julio de 1747). Fue compositor y violonchelista.

Chi d'Amor tra le catene es una hermosa obra compuesta por 6 movimientos, de los cuales para este trabajo se ha seleccionado el primer número. La obra integral es para dúo de sopranos y bajo continuo. Para este trabajo se decidió realizarla para dúo de soprano y mezzosoprano.

Antes del cuadro de análisis presentamos el poema completo. La temática es amorosa y presenta al amor relacionándolo con la figura de las cadenas (muy común en la época, que se creía que sin sufrir no podía vivirse un amor, ya lo hemos fundamentado en el marco teórico de este trabajo).

Se observa caracterizado el amor como una condena, quizás por un amor que ha causado dolor. Plantea la imagen de "caer" como algo negativo con respecto al amor.

TEXTO

1. Bella sì, ma crudel
Vago sí, ma infedel,
Se ti lagni d'Amor
Ragion non hai.
Io sí che son fedel
Per un infido cor
Mi struggio in guai.

 2. (Ma dí perchè
con ingiuste querelle
offendi un cor fedele.
Oltraggi alma costante
Non ha il mondo
dime piú fide amante.

 3. Leal dunquen il tu osen
Con nuovi e dolci modi
I biasimi d'Amor
cangisi in lodi

 4. Amor è quel bambin
che contenti e piacer
spargendo vola
Con volto suo divin
(rasserena) i pensier,
l'alme consola.

 5. Ceda dunque ogni petto,
ceda al nobile affetto
di così dolce brama
Non conosce piacer
cor che non ama.
-

Verso	SECCIÓN MUSICAL	Subsección	Rima texto	Afecto/pasión	Melodía dirección	Nota inicial	Textura	V.R.P. ³⁸	Observaciones	
Chi d'amor tra le catene	A	a1	a	Desamor, tristeza. Pesar.	↘	La4	La4-re5	Redonda con puntillo. Blanca	Entradas imitativas de contratenor-soprano a distancia de 3 blancas. Imitación. Melisma sobre catene, en sílaba acentuada.	
Chi d'amor tra le catene		a2			↘	Si4	Si4-mi5			
pose un giorno incauto il piè,		a3	b			↘	Mi5	Soi sost. 4-mi5		Redonda. Blanca
incauto il piè,		a4			↘	Mi5	Soi sost. 4-soi 5	Negras.		Melisma final de frase sobre "incauto", sílaba "cau". Cadencia conclusiva (V-V) para la menor. 2 compases como interludio-puente para sección B.
nell' abisso delle pene	B	b1	a	Pesar, melancolía.	↘	Mi5	La sost. 4-mi5	Blanca. Negra.	Elisión poética entre secciones. Entradas imitativas de las dos voces (comienza contratenor). Imitación ambas voces.	
nell' abisso delle pene					↘	La4	Re sost. 4-do5			
Sventurato allor cadè,		b2	b		↘	Mi5	La sost. 4-mi 5	Blanca		
sventurato allor cadè,					↘	Mi5	Mi 4-mi 5	Blanca		
sventurato allor cadè.					↘↘	Do5	Fa 4-re5	Blanca. Negra		
Chi d'amor tra le catene	A	a1	a	Desamor, tristeza. Pesar.	↘	La4	La4-re5	Redonda con puntillo. Blanca	Reexposición de sección A. Cadencia conclusiva (V-V) para la menor. Melisma en negras en final de frase.	
Chi d'amor tra le catene		a2			↘	Si4	Si4-mi5			
pose un giorno incauto il piè,		a3	b		↘	Mi5	Soi sost. 4-mi5	Redonda. Blanca		
incauto il piè,		a4			↘	Mi5	Soi sost. 4-soi 5	Negras.		

³⁸ V.R.P.: VALOR REGULAR PREDOMINANTE (figura rítmica).

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Chi d'amor tra le catene	8	Quién del amor entre las cadenas
pose un giorno incauto il piè,	7	pone un día incauto el pié,
nell' abisso delle pene	8	en el abismo de la pena
sventurato allor cadè,	8	desventurado ahora cae.

Para el armado de la obra se utilizó una transcripción, partitura de dominio público, en notación moderna, para sopranos y continuo.

La obra presenta dos secciones definidas y una Reexposición de la sección A. La característica particular es que se observa elisión poética entre secciones (es decir que la idea poética continúa en la nueva sección).

Las líneas melódicas de ambas voces son muy bellas, sin demasiados saltos y con adornos pero con figuras largas.

Se observan madrigalistas, como en el pasaje del texto que habla del "abismo de la pena", donde la melodía desciende en ambas voces hacia lo más grave de la obra.

Bononcini escribió entradas imitativas para ambas voces, aunque predomina la homofonía o la textura de una voz con notas largas y la otra realizando adornos con figuras a la mitad.

La obra es una hermosa manera de expresar el sufrimiento por amor.

7.4.1.j) Antonio VIVALDI: “Sposa son disprezzata” (Ópera BAJAZET. Aria de Irene)

Ya hemos hablado de Antonio Vivaldi. Entre la gran cantidad de obras escritas se encuentra Bajazet, ópera también conocida como “ Il Tamerlano “, compuesta por Vivaldi en 1735 sobre libreto de Agostino Piovene que estaba basado en la tragedia “*Tamerlan ou la mort de Bajazet*” de Nicolas Pradon.

Bajazet es una ópera en tres actos y sus personajes son: Tamerlane (emperador de los Tártaros, mezzo-soprano); Bajazet (sultán de los Turcos prisionero de Tamerlane, barítono); Asteria (hija de Bajazet, enamorada de Andronicus;contralto); Andronicus (príncipe griego, aliado de Tamerlane, contralto); Irene (princesa de Trebisonda, prometida en matrimonio a Tamerlane,contralto); Idaspe, (amigo de Andronicus, soprano).

El aria seleccionada para este trabajo es *Sposa son disprezzata*, conocida como el aria de Irene. Aunque es un aria para contralto, muchas mezzos o sopranos la han incluido en sus repertorios.

En su original, el aria tiene tres secciones: dos A muy parecidas y una pequeña sección B que tiene casi el aspecto de recitativa. Luego se reexpone la sección A.

Esta investigación no ha hallado el facsímile, solo una transcripción de origen desconocido y dominio público. Analizando la partitura y la obra para realizarla con bajo continuo (Tres instrumentos) se llegó a la conclusión que estamos delante de una obra de corte orquestal y que, reducida al piano pierde efecto, como también ejecutada por un pequeño grupo instrumental. Es por ello que se ha decidido realizar la adaptación que se escucha comúnmente para voz y piano, donde se omite el Andante (sección B le hemos llamado) y se reexpone desde la A'. SE ha tomado la línea del bajo y, sobre ella se ha construido el B.C.

El aria es muy dramática y posee un extenso melisma sólo en la palabra “speranza”, sobre su sílaba acentuada, por supuesto en el final de frase. Ese melisma brinda la imagen de un llanto o sollozo de la protagonista. La palabra “celli” se ve tomada por una nota larga sobre la sílaba “ce”, a manera de queja o grito de impotencia.

Observemos el cuadro de datos extraídos y su texto y traducción.

VERSO	Sección	Subsección	Rima verso	Afecto pasión	Método dirección	Nota inicial	Tercera	V.I.P.	OBSERVACIONES		
Spose son disprezzata	A	a1	a	Pena		Do3	Mib4-mib3	Negra. Corchea	Introducción de 18 compases.		
fiida oltraggiata,			a								
cieli che feci mai?		a2	b	Remordimiento. Dolor. Angustia		Fa3	Do3-fa3	Blanca con puntillo ligada a negra. Corchea.	Nota larga sobre síla "ce" de cieli, transmitiendo imagen de dolor, grito, sollozo, bronca, angustia.-		
cieli che feci mai?			b			Mib3	La nat. 4-mib3				
E pur egl'è il mio cor		a3	c			Do3	Mi nat. 4-do3				
il mio sposo, il mio amor			c								
la mia speranza.		a4	a	Añoranza.		Do4	Do 4-re 3	Corchea. Negra. Blanca con puntillo ligada a otra blanca con puntillo.		Sobre sílaba "ran" de speranza, nota larga (ligadura). Cadencia conclusiva (i-ii) para do menor. Interudio 4 compases con elementos de la introducción.	
			a								
Spose son disprezzata		A'	a'1	a	Dolor		Do3	Do 4-reb3		Negra. Corchea	Se presenta casi una reexposición de A, con algunas pequeñas variaciones.
fiida oltraggiata,				a							
cieli che feci mai?	a2		b	Angustia		Fa3	La nat. 4-fa3	Blanca con puntillo ligada a negra. Corchea.			
cieli che feci mai?			b								
E pur egl'è il mio cor	a3		c	Añoranza, nostalgia, tristeza.		Re3	Mi nat 4-reb3	Corchea.	SE agrega esta semifrased para cerrar sección. NOTA: En la obra original continúa un interudio de 6 compases y luego sección B (andante), integrase por 4 compases, que posee la impronta de recitativo, con cambio de compás a 2/4 y cambio de centro tonal. Finalizado la B se reexpone introducción, A y A'. ³⁹		
il mio sposo, il mio amor,			c								
la mia speranza.	a4		a			Fa4	Do4-reb3	Corchea. Blanca con puntillo ligada			
			a								
La mia speranza.						Fa4	Fa4-fa3	Blanca con puntillo ligada a negra u otra blanca con puntillo. Blanca.			

³⁹ Ver "COMENTARIOS" a continuación del presente cuadro.

TEXTO (original)	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Sposa son disprezzata		Soy una mujer despreciada,
fiida oltraggiata,		fiel, sin embargo, insultada.
cieli che feci mai?		Cielos, ¿qué debo hacer?
E pur egl'è il mio cor		Y sin embargo, es mi corazón,
il mio sposo, amor mio il,		Mi marido, mi amor,
la mia speranza.		mi esperanza.
L'amo ma egl'è Infedel		Lo amo, pero él es infiel,
spero ma egl'è crudel,		Espero, pero es cruel,
morir mi lascierai?		¿me deja morir?
O manca il Dio valor		Oh Dios, el valor "no se encuentra",
valor e la Costanza.		valor y constancia.

7.4.1. k) Giulio CACCINI (1550-1618): Amor io parto (*Le nuove musiche*)

Madrigal para una voz sola, de Giulio Caccini. Los madrigales han sido su sello distintivo. Este tipo de obras solían acompañarse por laúd, incluso era El mismo cantante quien lo hacía (Caccini era especialista en eso, como también Bárbara Strozzi).

De carácter intimista, el poema es de autor desconocido para esta investigación. La obra está incluida en "*Le nuove musiche*", emblemático libro de Caccini, que hemos podido hallar en su facsímil. También se trabajó, para el armado de La obra, con una transcripción en notación moderna para soprano y B.C.

Con secciones bien delimitadas, la obra gira en su idea poética entorno a un amor que se ha terminado y alguien que decide marcharse al ver aquel fin ante el sufrimiento.

La línea melódica posee belleza, perfecta. Los adornos están escritos en ella y puestos sobre las palabras que se desean destacar y llegar a expresar, pasando el texto a la imagen musical. Llena de madrigalistas entonces, tiene carácter melancólico y triste. Su sección A se presenta para el intérprete como otorgándole la libertad de métrica y fraseo, no así las otras secciones que necesitan estar más medidas aunque sin dejar de darle importancia al fraseo y a la expresividad.

Veamos, a continuación, el cuadro de análisis con la síntesis de datos y su texto y traducción, lo que nos da la certeza, por sus características determinadas, de que estamos frente a un madrigal, con temática amorosa por supuesto. Para el armado de la obra en concierto, este trabajo de investigación decidió realizarla sólo con tiorba, acompañando a la voz, ya que el carácter y las características de la obra así lo requieren (y era costumbre en la época).

VERSO	Sección	Subsección	Ríma texto	Afecto pasión	Melodía dirección	Nota inicial	Textura	V./R.	OBSERVACIONES
Amor, io parto, e sento nel partire al penar, al morire, ch'io parto da colei, ch'è la mia vite, se ben ella gioisce quand' il mio cor languisce.	A	a1	a	Dolor, tristeza.	↗	La4	La4-re5	Negra	B.C. con blancas y negras. Adornos sobre la palabra "cor" (final de frase) y pequeño en "languisce, sobre sílaba "len". Cadencia conclusiva V-I para la menor (tonalidad inicial)
b			Si4			Sol sost 4-so5	Negra		
a2		c	↘		Mi4	Mi4-mi5	Negra, Blanca		
		d			↗	Mi5	La4-mi5		
a3	e	↘	↗	Mi5		La4-mi5	Negra, Blanca		
	e								
O durezza incredibile e infinita, d' anima ch' l' suo core. Può restar morto, e non sentir dolore!	B	b1	f	Dolor	↘	La4	Sol4-re5	Negra, Corchea.	Se inicia la sección sobre el IV grado de la menor (Re). SE incorporan las corcheas.
g									
e non sentir dolore!	b2	h	Resignación	↘	Mi5	La4-mi5	Blanca ligada, Semicorcheas en adornos.	Notas largas en nota aguda y adornos en final de frase como en la palabra "morto" (adorno descendente, figuras cortas: madrigalismo). Cadencia conclusiva V-I para la menor.	
		g							
Ben mi trefigge amore, l'aspra mia pen', il mio dolor pungente. Ma più mi duol il duol, ma più mi duol il duol ch' elle non sente.	C	c1	g	Profundo dolor, odio.	↘	Mi5	Sol4-mi5	Negras y semicorcheas en adornos.	Inicio de sección en la menor, nota inicial aguda. Adornos en los finales de frase sobre palabras destacadas (madrigalistas). Cadencia conclusiva V-I para la menor. B.C. sin demasiado movimiento.
i			↗			Mi5	Mi4-mi5	Blanca ligada a blanca o negra. Negra.	
c2		j		Decepción, pena.	↘	Mi5	Sol sost 4-so5	Negra, Corchea. Semicorcheas en adornos.	
		k							
ch' elle non sente.	c4	l	↗	↘	Re5	La4-re5	Blanca ligada a negra. Negra. Blanca.		
Ben mi trefigge amore L'aspra mia pen', il mio dolor pungente, Ma più mi duol il duol Ma più mi duol il duol ch' elle non sente.	C' Rexpo	idem	idem	Dolor, decepción.	Ídem	idem	idem	idem	SE repone la sección C en la misma tonalidad. Pequeña variación de adornos hacia el final. Cadencia conclusiva V-I para la menor y reconocida en los últimos tres compases.

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Amor, io parto, e sento nel partire Al penar, al morire, Ch'io parto da colei ch'è la mia vita, Se ben ella gioisce Quand'il mio cor languisce.	5 7 7 7 5 7 7	Amor, me voy y siento en el partir, al penar, al morir, que parto de ella, que es mi vida. Bueno, si se alegra que mi corazón languidece
O durezza incredibil'e infinita D'anima ch'l suo core Può restar morto, e non sentir dolore!	11 12 5 7	Oh!, oh dureza increíble e infinita, en el alma y su núcleo puede permanecer muerto y no sentir dolor.
Ben mi trafigge amore, l'aspra mia pen', il mio dolor pungente, Ma più mi duol il duol Ma più mi duol il duol ch'ella non sente.	7 5 11 6 6 5	Bien, perfora mi amor, mi áspera pena, mi dolor punzante. Pero cuanto más dolor, el dolor Pero cuanto más dolor, el dolor que ella no siente.
Ben mi trafigge amore, l'aspra mia pen', il mio dolor pungente, Ma più mi duol il duol Ma più mi duol il duol ch'ella non sente.	7 5 11 6 6 5	Bien, perfora mi amor, mi áspera pena, mi dolor punzante. Pero cuanto más dolor, el dolor Pero cuanto más dolor, el dolor que ella no siente.

7.4.1.I). Marco DA GAGLIANO (1582-1643) : Per la gloriossima Vergine (dúo)

Comenzábamos este trabajo de investigación con un fragmento de un poema de Petrarca (de quien ha hemos hablado en un capítulo anterior y mencionado las características de su lírica. *Vergine di sol vestita* describe a la mujer característica de Petrarca y su texto parece confundirse entre un amor erótico y un amor espiritual.

Marco Da Gagliano, nacido el 1º de mayo de 1582 en Florencia, Italia, compositor de “La Dafne” (una de sus obras emblemáticas), tomó un fragmento del poema de Petrarca, *Vergine di sol vestita* y compuso este dúo con tintes madrigalescos. Su escritura tiene relación con la de Salomone Rossi y su dúo “Hò si nell alma impresso”. Da Gagliano llamó a la obra: Per la gloriossima vergine y plasma en ella el sentimiento de adoración y súplica de ayuda hacia ella. La integran tres secciones, cada una con un carácter dramático diferente. En la sección A encontramos como pasión o afecto a la admiración u adoración; la sección tiene entradas imitativas de las voces, comenzando la obra la segunda voz. En la sección B nos encontramos con el ruego, la súplica y la desesperación de alguien que no

puede continuar solo ante las dificultades. La sección C es el pedido concreto de ayuda y el punto de mayor dramatismo de la obra. Las entradas imitativas se dan en toda la obra y las secciones son perceptibles a través de las cadencias. Los afectos o “madrigalisms” están reflejados en la música, como en el pasaje que dice” di questo tempestoso mare...” y la melodía va en dirección descendente (ambas voces) hacia lo más grave de la tesitura.

No hemos podido hallar facsímil ni a qué libro u obra integral del compositor pertenece. Investigando las obras compuestas de DA Gagliano (no muchos datos con respecto a esto, suponemos que muchas obras suyas se habrán perdido, aunque no podemos afirmarlo con certeza) aparece un Libro I de música profana llamado *Musiche a 1-3 voci*, con fecha 1615, por lo que suponemos que esta obra puede integrarlo.

Se trabajó con una partitura adaptada para piano y dos voces, eligiendo ser la voz de contratenor quien realice el dúo con la soprano. Para el armado (como con todas las partituras adaptadas al piano) se utilizó la línea de bajo y sobre ella se construyó el B.C.

Como también la obra de Salomone Rossi, seleccionada para este trabajo, la de Da Gagliano parece conectarse también con el período renacentista por sus características, siendo él también protagonista de la transición con el barroco.

Un “Petrarca” legítimo con música de Da Gagliano. Aquí encontramos un ejemplo de “amor espiritual”. La impronta de la lírica petrarquista aparece en las obras de los compositores italiano, sea quien fuese el autor del texto, superando entonces su propia época histórica.

Vemos, a continuación, el cuadro de análisis y su texto y traducción.

VERSO ⁴⁰	Sección	Subsección	Rima texto	Afecto pasión	Melodía dirección	Nota inicial	Tesitura	V.F.P.	OBSERVACIONES
Vergine chiara e stabile in eterno, di questo tempestoso mare stella. D'ogni fedel nocchier fedel fidata guida, fidata guida.	A	a1	a	Admiración, adoración.	↗	Re3	Do3-fa3	Blanca, Negra.	Inicia la obra (sin Introducción alguna) la 2da. Voz. La 1a voz ingresa dos compases y un tiempo del aro, después, en entrada imitativa, imitación a distancia de intervalo de 2da.
a2		b	↘		Do3	Re4-do3	Corchea, Negra, Blanca.	-----	
a3		c	↗ ↘		Re3	So4-re3	Negra, Corchea.	Cadencia a Bb (V-I). Elisión con la sección siguiente (la realiza la primera voz).	
Pon mente, in che terribile procella. Io mi ritrovo sol, io mi ritrovo sol senza governo, ed ho già da viciu l'ultime strida.	B	b1	b	Ruego	↗	Fa4	Fa4-fa3	Corchea	-----
b2		d	Desesperación	↗	Fa4	Fa4-fa3	Corchea	Imitación y mayor movimiento de las voces, con valores cortos (corcheas). Entradas imitativas seguidas y venías (madrigalismo como ruego, pedido, significando cantidad o profundidad).	
b3		c		↘	Re 3	So4-mi3	Negra, Blanca.	Finaliza sección en sol mayorizado (cadencia conclusiva V-I M).	
Me pur inte l'anime mia si fide Peccatrice, io ne' l' nege Vergine, ma ti prego: che 'l tuo nemico del mio mal non rida. che 'l tuo nemico del mio mal non rida. del mio mal non rida.	C	c1	c	Sumisión, Humildad. Ruego, Devoción.	↗	Re3	Si4-fa3	Negra, Blanca, Corchea.	Sección en sol menor. Ingresó a la nueva sección la 2da voz. Luego imita la 1a. en el último tiempo del tercer compás, en intervalo de 3a mayor.
e			↘ ↗		So4	Re4-re3	Negra, Corchea	Verso cantado sólo por la 2da. voz. (primera voz en silencio).	
a		↗	La4		So4-si4-4	Corch. Blanca	Homofonía. Voces en intervalos de 3as mayor.		
c		↗	La4		Mi nat. 4-oo5	Corchea, Corchea con puntillo + semicorchea.	Imitación entre 2da. y 1a. voz, a distancia de compás e intervalo de segunda (tono)		
c		↗	Re3		La3-fa3	Corchea, Corchea con puntillo + semicorchea.	Se eleva tesitura. Imitación 2da y 1a voz también a distancia de compás y tono.		
c		↗ ↘	La4		So4-fa3	Corchea, Blanca, Redonda	Entradas imitativas simétricas (del mio mal- del mio mal entre voces, en intervalo de 3a Mayor. Final unisón, nota larga. Cadencia conclusiva V-I para sol, mayorizado.		

⁴⁰ El análisis se realiza teniendo en cuenta a la primera voz.

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Vergine chiara e stabile in eterno, Di questo tempestoso mare stella. D’ogni fedel nocchier fidata guida.	11 11 11	Virgen clara y estable para siempre, de este tormentoso mar estrella. En cada uno de los fieles barqueros guía de confianza.
Pon mente, in che terribile procella. Io mi ritrovo sol senza governo; Ed ho già da vicin l’ultime strida.	12 11 11	Pon la mente en esa terrible tormenta. Me encuentro solo, sin gobierno; y ya cierro los últimos gritos.
Ma pur inte l’anima mia si fida Peccatrice, io ne’l nege Vergine, ma ti prego, Che ’l tuo nemico del mio mal non rida. Che ’l tuo nemico del mio mal non rida. del mio mal non rida.	11 11 4 11 11 11	Pero a pesar de que en ti confía mi alma, pecadora, no lo niego Virgen , pero, por favor, que tu enemigo de mi dolor no se ría, que tu enemigo de mi dolor no se ría, de mi dolor no se ría.

7.4.1. II) Claudio MONTEVERDI: Laudate Dominum in sanctis eius (S.V. 228) SELVA MORALE ET SPIRITUALE.

De carácter festivo, este motete de Claudio Monteverdi con texto original del salmo bíblico Nº 150 bíblico presenta una forma bien definida y sus secciones están perfectamente delimitadas. Con influencia muy percibible de la danza (danza como sinónimo de festejo) tiene también cambios de métrica. Pertenece a su libro “Selva morale et spirituale “que tuvo su primera publicación en 1641.

Su análisis se realizó con su partitura original (facsimilar) y con una transcripción a notación moderna, partituras que no presentan diferencias. En su armado para concierto no hubo que realizar adaptaciones.

Esta obra fue escrita para *Bajo continuo* y soprano. La línea melódica abarca un extenso rango y su nota cúlmine y más aguda es un sol 5.

La palabra “*Laudate*” se reitera en innumerables ocasiones, invitando a alabar a Dios de muchas maneras. El *Aleluya* posee una destacable dificultad técnica y expresiva debido a sus extensos melismas y a la utilización de fusas para ello, como así también el final de la sección C.

VERSO	Sección	Subsección	Rima tuto	Modo palón	Melodía dirección	Nota inicial	Textura	V.A.P.	OBSERVACIONES
Laudate, laudate Dominum in sanctis eius.	A1	a1	a	Alegria, júbilo.	↘	Re5	Sol4-re5	Valores largos (blanca con puntillo, blanca, redonda)	Carácter alegre. Influencia de la danza. Ágil. Notas largas ligadas sobre síla "men" de firmamento, re5.. Fin de sección: cadencia V-I para Sol.
Laudate Dominum in sanctis eius.			a						
Laudate, laudate eum in firmamento virtutis eius.		a2	a		↗ ↘	Re5	Sol4-re5		
Laudate eum in firmamento virtutis eius.			a						
Laudate, laudate. Laudate eum in sono, in sono, in sono tubae, in sono tubae.	A2	a1	b	Alegria, júbilo.	↘	Re5	Re4-sol5	Redonda, blanca	-----
Laudate, laudate eum in psalterio et citara. Laudate, laudate.		a2	c		↗	Re5	Re4-sol5	Redonda, Blanca, Blanca con puntillo, negra.	Melisma extenso con negras sobre palabra "címbalis".
Laudate eum in timpano, laudate eum in timpani, in timpani et choro, in timpani et choro.			a3		d	↗ ↘	Re5	Sol4-re5	blanca
Laudate eum, laudate eum, laudate eum in cimbali, in cimbali bene sonantibus.		a4	f		↗ ↘	Sol4	Fa sost4-sol5	blanca	-----
Laudate eum, laudate eum in cimbali, in cimbali iubilationibus, in cimbali iubilationibus					a5	f	↗ ↘	Si4	Fa sost 4-mi5
Omnis spiritus laudat Dominum.	B	----	f	Adoración, devoción.	↗ ↘	Sol4	Mi4-fa5	Fusas	Cambio de métrica. SE inicia la sección sobre el acorde de Do M (IV de sol M). Extenso melisma con valores cortos (semicorcheas y fusas). Tesitura alta
Aleluia!...	C	----	g	Alegria.	↗ →	La4	Mi4-sol5	Negra, Semicorchea, Fusa	Cambio de métrica (binaria y ternaria.)

TEXTO	SÍLABAS	TRADUCCIÓN
Laudate Dominum in sanctis eius.	11	Alabad a Dios en su santuario.
Laudate eum in firmamento virtutis eius.	15	Alabadle en la extensión de su fortaleza.
Laudate eum in firmamento virtutis eius.	15	Alabadle por sus proezas.
Laudate eum in sono tubae.	10	Alabadle con sonido de trompeta.
Laudate eum in psalterio et citara.	14	Alabadle con salterio y arpa.
Laudate eum in timpano et choro.	12	Alabadle con pandero y danza.
Laudate eum in cimbali bene sonantibus.	15	Alabadle con címbalos resonantes.
Laudate eum in cimbali iubilationibus.		Alabadle con címbalos de júbilo.
Laudat Dominum!	16	¡Alaba al Señor!
Omnis spiritus laudat Dominum.	6	Todo espíritu, alabad al Señor.
Aleluia.	10	Aleluia.
	4	

7.5. LAS OBRAS SELECCIONADAS LLEVADAS A LA ESCENA: La experiencia del “Pasticcio” como género teatral barroco.

Desde el inicio de este trabajo de investigación, se ha propuesto el objetivo de llevar a la práctica la interpretación de las obras seleccionadas no mediante un concierto “tradicional” de cámara (cantante quieto, detrás o al lado suyo los instrumentistas y las obras que se suceden una tras otra) sino transformadas en un pequeño unipersonal, con una puesta sencilla pero eficaz, una historia que reúna a las obras que se han seleccionado y, además, otros personajes secundarios que contribuyan a darle otro contexto y dinámica al concierto. El período barroco produjo como hito trascendente el nacimiento de la ópera y el género melodramático se encontraba en todo su esplendor. Por lo fundamentado en los capítulos anteriores, la palabra transformada en música, la interpretación para poder llegar a otras personas y “mover los afectos”, son parte importantísima de la música de este período. Es por ello que se creó el siguiente formato, del que puede observarse detalles en el apéndice de este trabajo, que incluye el libreto de la puesta en escena).

Personajes

- **Alma:** mujer que repasa su vida a través de las obras que se han seleccionado).
- **Bufón:** actor que cumple el rol de nexo entre las obras, con parlamentos cortos, creados especialmente y relacionados con la obra que le sucede. Su intervención es descontracturada, informal, sencilla. Entrará y saldrá de la obra, cumple el rol de un maestro “de ceremonia”.
- **Narrador:** actor que cumple un segundo rol como nexo entre las obras, hilvanando la historia que se teje mediante ellas. El narrador será un personaje formal, sobrio y leerá (deberá leer, no memorizar) artículos seleccionados de “Las pasiones del alma”, tratado emblemático de René Descartes, obra que ya hemos desarrollado. Estará presente siempre, pero frío, distante, casi como si no estuviese en la escena pero sí conectado sólo con el público.
- **Contratenor y mezzosoprano:** para los dúos, se han incorporado dos cantantes que también cumplen un rol dentro de la historia creada. El contratenor interviene en el dúo de *Salomone Rossi* (amor de pareja) y el de *Marco da Gagliano* (amor espiritual, confundido como de pareja, al final de la vida) ocupando el lugar de un viejo e inolvidable amor. Una mezzosoprano interviene en el dúo de *Giovanni Bononcini*, transitando el rol de una “voz de la conciencia” de la protagonista, aprovechando que la obra tiene imitaciones en su líneas melódicas entre voces.

Cada tramo con la obra correspondiente, será independiente pero, a su vez, se relacionará con la siguiente a través de los parlamentos del bufón y los textos profundos del narrador.

Relacionados también con alguna de las obras, se presentarán objetos que tengan que ver con ellas y con la historia, dispuestos en forma circular para dar al público la imagen de ciclo (ciclo de la vida, en sentido de las agujas del reloj). La búsqueda de estos objetos por parte de la protagonista se realizará en el tiempo que el bufón y el narrador realicen sus intervenciones. A su vez, dos de los músicos (tiorba y viola da gamba o cello barroco) improvisarán, de a uno por vez, con algún elementos musical de la obra que sucederá (un acorde, un motivo melódico, etc.) para dejar establecida la tonalidad que la protagonista y el público escucharán minutos después.

El narrador cumple el rol de orador, con el *Evangelista* en las Pasiones, alguien que va anunciando lo que sucederá.

En el barroco, la relación de obras cortas que de por sí tenían independencia pero que se tornaban también en un todo al unir las, pasó a llamarse “pasticcio”.

Con la puesta se presentan 3 niveles de de realidad:

1. Lo que sucede en el “escenario”, que es lo que observa el público presente.
2. Lo que anuncian el bufón y el narrador (especialmente el bufón, que es quien interviene como maestro de ceremonia y anuncia lo que va a venir).
3. El hilo conductor interno –de la historia creada a través de las obras, de la conciencia y de lo implícito en los textos).

Apoyando cada obra, se proyectarán diapositivas con la imagen del compositor, su fecha de nacimiento y muerte y la traducción del texto de la obra que esté transcurriendo, con el fin de facilitar al público el acercamiento al idioma italiano desde un formato que no sea papel, sino que se integra a lo que sucede en el “escenario”.

Mencionábamos anteriormente que las obras no han sido seleccionadas ni ubicadas cronológicamente (según año de nacimiento o muerte del compositor) sino que se les ha reasignado un lugar dentro de la historia, de acuerdo a su texto pero relacionándolo con las posibles etapas de la vida amorosa de una mujer, que recorre sus años vividos, a saber:

OBRA	AMOR/ETAPA
Bárbara STROZZI (1619-1677) 1. <i>Amor dormiglione</i>	AMOR PRE-ADOLESCENTE
Alessandro SCARLATTI (1660–1725). 2. <i>Se florindo e fedele</i>	AMOR ADOLESCENTE
Marco Antonio CESTI (1.623-1.669) 3. <i>Intorno all’idol mio</i>	AMOR ADOLESCENTE
Salomone ROSSI (Ca. 1570-1630) 4. <i>Hó si nel alma impreso</i> (dúo)	AMOR de primera JUVENTUD
Antonio VIVALDI (1678-1741) 5. <i>Vultus tui vago splendori</i>	AMOR de JUVENTUD
Claudio MONTEVERDI 6. <i>Quel sguardo sdegnosetto</i>	AMOR DE JUVENTUD
Claudio MONTEVERDI 7. <i>lubilet totas civitas</i>	AMOR ESPIRITUAL. JUVENTUD

Marco Antonio CESTI. 8. <i>Tu mancavi a tormentarmi</i>	DESAMOR-AMOR DE JUVENTUD
Giovanni BONOCINI 9. <i>Chi d'amor tra le catene</i> (dúo)	DESAMOR ADUTO
Antonio VIVALDI 10. <i>Sposa son disprezzata</i>	DESAMOR-AMOR ADULTO.
Giulio CACCINI (1550-1618). 11. <i>Amor io parto</i>	DESAMOR/AMOR DE LA ADULTÉZ
Marco DA GAGLIANO (1582-1643). 12. <i>Per la gloriossima Vergine</i> (dúo)	AMOR ESPIRITUAL, VEJÉZ antes de la muerte.
Claudio MONTEVERDI 12. <i>Laudate Dominum in sanctis eius</i>	AMOR ESPIRITUAL, después de la muerte. Reino de los cielos.

Como lo hemos mencionado en otro capítulo de este trabajo, los llamados “intermedi” en el barroco eran como un cuadro viviente, casi o totalmente estático, de un episodio sacado de la mitología y eran interpretados en los entreactos de obras teatrales habladas pero en ellos todas las palabras eran cantadas. La música de los intermedi no era realmente continua, las palabras cantadas no formaban un diálogo continuado y, prácticamente, no había argumento. La música vocal era cantada por una voz solista acompañada por un instrumento armónico, quien agregaba comentarios a modo de explicación. La puesta y estructura que se propone en este trabajo de investigación y la experiencia de la escenificación de las obras seleccionadas, se relaciona también con estos *intermedi*.

CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación ha podido llevar a cabo sus objetivos resolviendo las preguntas que nos hacíamos en la introducción. Se cumplieron los objetivos, como los de profundización de conocimientos acerca del estilo para abordar la interpretación y pasar a la escena. La suma importancia de la palabra reflejada a su vez en la música, buscando expresar y transmitir al que escucha haciéndole llegar las “*pasiones del alma*” a las que se refería Descartes, también se ha comprobado.

Se abrieron una serie de temas que pueden ser temas centrales de otras investigaciones (el análisis musicológico de las obras, el tratado de Descartes aplicado al análisis, el contexto social del hombre del barroco en Italia, los géneros musicales teatrales del barroco, los lineamientos y el pensamiento

cartesiano y otros). Quizás han surgido demasiados temas relacionados con el central, lo que no ha permitido profundizar algunos aun más.

El trabajo de armado de las obras y puesta en escena, realizado con músicos especialistas (tiorba, cello barroco y viola da gamba, clave) ha sido muy enriquecedor, sobre todo en lo que hace a la estilística e interpretación del repertorio. Ha sido enriquecedor también el encuentro con especialistas en el tema (músicos, regisseur, cantantes).

La teoría de los afectos fue comprobada en el análisis musical y poético de las obras como así también en una experiencia previa de concierto pre-tesina, con público al que, de acuerdo a sus comentarios, han llegado las obras y sus contenidos, lo perciben y comprenden perfectamente, seguramente debido a la forma de composición de las obras.

Los compositores italianos tomaban como tema relevante el del amor, a veces confundido el amor de pareja con el espiritual, seguramente debido al contexto social e histórico en que se encontraban. Las pasiones exacerbadas sería la manera de poder transmitir esos afectos o pasiones, pasando a la acción (de otra manera no se los comprendería tan claramente).

El hallazgo de repertorio o compositores del barroco que aquí no se incluyeron también fue una consecuencia de este trabajo (lo que quedará para otra ocasión).

Han surgido nuevos interrogantes a medida que la investigación avanzaba y se transformaba tomando su verdadero rumbo, aunque siempre dentro de los lineamientos generales propuestos desde el comienzo.

No se han abordado contenidos biográficos profundos de cada compositor ya que no era ese el objetivo del trabajo, lo que hubiese necesitado otro enfoque.

Ha surgido la inquietud de investigar las composiciones de otros músicos barrocos, profundizar en el conocimiento de la obra de los compositores seleccionados (como Claudio Monteverdi, Salomone Rossi o Marco Da Gagliano, éste último del que se ha hallado un libro con madrigales a cinco voces) así como también de Doménico Mazzocchi o la mismísima Bárbara Strozzi, reconocida y única mujer relevante y trascendente del período, por lo que también su género significa.

Llegamos a comprender que la lírica petrarquista y sus características también habitaron en los compositores italianos del barroco.

Se ha podido vivenciar todo el proceso que un cantante debe transitar para abordar un repertorio con una estética específica.

Este trabajo produjo el deseo de continuar en el terreno de la investigación y la especialización en música antigua.

El repertorio de los compositores del barroco italiano conecta al intérprete con lo más profundo del ser humano: sus pasiones. La música antigua, especialmente la elegida para este trabajo debiese ser el lugar por donde todo cantante tiene que pasar para comprender lo que significa “interpretar”, todo estaba escrito por los compositores, nosotros debemos sólo “decodificar” su mensaje y transmitirlo. Hermosa experiencia que ninguno debe perderse, desde allí se obtendrán herramientas aplicables a la música de otros períodos subsiguientes.

Finalicemos con el último artículo del tratado “Las pasiones del alma” que se ha seleccionado para la puesta en escena-concierto de este trabajo. El hombre del barroco, como imagen de los compositores italianos, era un ser pleno, viviendo su vida en profundidad como así también sus sentimientos.

“Tras haber considerado en qué difieren las pasiones del alma de todos sus otros pensamientos, me parece que podemos definir las, en general, como percepciones, o sentimientos, o emociones del alma, que se refieren concretamente a ella y que son causadas, mantenidas y fortalecidas por algún movimiento de los espíritus”.

René Descartes. Las pasiones del alma. Artículo 27. “Definición de las pasiones del alma”.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariès, P., & Duby, G. y. (1991). *Historia de la vida privada* (2001 ed., Vol. III). (M. C. Montero, Trad.) Madrid, España: Grupo Santillana de Ediciones S.A.
- Bukoffzer, M. E. (1986). *La música en la época barroca-De Monteverdi a Bach*. Madrid, España: Alianza.
- Descartes, R. (1649). *Las pasiones del alma* (2005 ed.). (T. Onaindia, Trad.) Madrid, España: Biblioteca Edaf.
- Donington, R. (1973). *A performer's Guide to Baroque Music*. London, Boston: Faber and Faber.
- Ecco, U. (2004). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fubini, E. (2005). *La Estética Musical desde la antigüedad hasta el siglo XX* (Segunda Edición ed.). (P. d. Aranda, & C. Guillermo, Trads.) Madrid, España: Alianza Música.
- Griffiths, P. y. (1984). *Historia de la Música Clásica* (Vol. I). Madrid, España: Planeta.
- Grout, J. D., & Palisca, C. V. (1988). *Historia de la Música Occidental* (Vol. I). (L. Marmes, Trad.) Alianza.
- HATJE, Úrsula. *Historia de los estilos artísticos II*. Ediciones ITSMO. Madrid. 1995-2009.
- Hill, J. W. (2009). *La música barroca -Baroque music. Music in Western Europe, 1580-1750-*. (A. Giraldez, & J. Espino Nuño, Trads.) Madrid, España: Akal.
- Iglesias, G., & Resala, G. (2013). *Elaboración de tesis, tesinas y trabajos finales*. Buenos Aires, Argentina: Noveduc Libros.

ARTÍCULOS ESPECIALIZADOS:

- ARGÜELLO, C. (2012). La retórica como metalenguaje en la composición musical barroca. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* (26).
- CASTRO R., Libia Brenda. “*El amor como concepto filosófico y práctica de vida, entrevista con Edgar Morales*”. Universidad Nacional Autónoma de México. *Revista Digital Universitaria* [en línea]. 10 de noviembre 2008, Vol. 9, No. 11. [Consultada: 11 de mayo de 2014].
Disponible en Internet:
<http://www.revista.unam.mx/vol.9/num11/art92/int92.htm>. ISSN: 1607-6079.
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa. *El manierismo y el barroco italianos: la época de la contrarreforma*. . Materiales didácticos para el estudio de la literatura y cultura italiana vol. III. ISBN 978-84-692-5400-4 Universidad Complutense. Madrid. España. Año de publicación: desconocido.

[.http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/materiales%20didacticos/manierismo.pdf](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/italiano/materiales%20didacticos/manierismo.pdf).

<http://www.ucm.es/>

- PÉRSICO, G. (2011). Retórica y música barroca: una posible hermeneútica. *Revista del INstituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* (25), 545.

- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, María Teresa, **“La filosofía, la medicina y la poesía en la Edad Media: Sobre el amor”**. Revista Digital Universitaria [en línea]. 10 de diciembre 2008, Vol. 9, No. 12.

[Consultada: 25 de julio de 2014]. Disponible en Internet:
<<http://www.revista.unam.mx/vol.9/num12/art99/int99.htm>>

ISSN: 1607-6079.

- TORRES, J. A. (2009). La música como ciencia. (U. d. Venezuela, Ed.) *“Estética”*. *Revista de arte y estética contemporánea* .

BLOGS:

- CERVERA, Juan Ramón. La lírica petrarquista en el renacimiento y El barroco.

<http://elcastillodekafka.wordpress.com/> blog de Educación Literaria. Blog de WordPress.com. / El tema Académica.

- COR DONATO EDITIONS (ediciones digitales de obras de Bárbara Strozzi)

<http://barbarastrozzi.blogspot.com.ar/p/cor-donato-editions.html>

BIBLIOTECAS online:

- BIBLIOTECA NACIONAL DE FRANCIA (*Bibliothèque Nationale de France*). GALICA *Bibliothèque Numérique*.

Online: <http://gallica.bnf.fr/?lang=ES>

Agradecimientos

A mi maestro formador, Mtro. Eduardo Cogorno, gracias por todos estos años y el camino recorrido juntos, que han permitido llegar hasta aquí y mirar hacia adelante en búsqueda de mucho más por hacer.

A mi maestro guía en este trabajo, Mtro. Pablo Di Mario, quien contagia pasión por la investigación que lleva hacia nuevos caminos musicales.

A la institución en la cual me he formado, el Departamento de Artes Musicales Carlos López Buchardo de la U.N.A. que me ha permitido crecer en la música y, a través de ella, humanamente.

A todos aquellos a los que he encontrado en el camino hacia el objetivo principal de este trabajo de investigación, de quienes he tomado lo mejor.

A mi familia que, con apoyo desde mi infancia, han permitido llegar hasta aquí hoy y continuar cumpliendo sueños y metas.

Al canto: vocación, pasión y necesidad. La vida no sería igual.

RECOMENDADOS

COMPARTIMOS la edición de nuestro libro

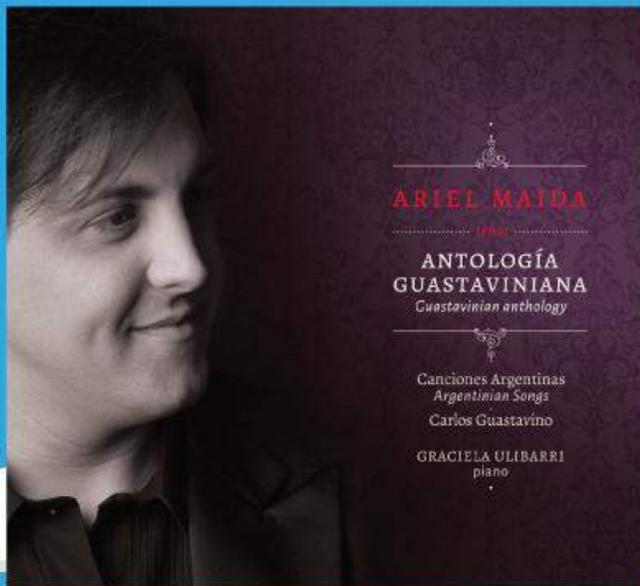
Presentación:

16 de mayo - 18:00 hs.
Sala García Morillo del DAMUS
Av. Córdoba 2445 - 1º piso

*Laura Otero
María Inés Velázquez*



RECOMENDADOS



ANTOLOGÍA GUASTAVINIANA Canciones Argentinas

"Antología Guastaviniana" es el debut discográfico del tenor Ariel Maida acompañado al piano por la Mtra. Graciela Ulibarri de reconocida trayectoria en el ámbito académico.

Este compacto de música académica está dedicado íntegramente a las obras del compositor argentino Carlos Guastavino, algunas de las cuales son inéditas. Cuenta con las participaciones de la soprano Constanza Díaz Falú y del barítono Omar Carrión.

El repertorio comprende veintiséis tracks que incluyen el ciclo *Flores argentinas* y canciones como *El Sampedrino*, *La rosa y el sauce*, *Trigo*, *Se equivocó la paloma*, *Cita*, *Bonita rama de sauce*, *Siesta*, *Pueblito mi pueblo...*, *Luna de los tristes*, *¡Ay! Que el alma...*, *Hermano* y *Ya me voy a retirar...*, entre otras.

Para adquirirlo y también para escuchar un adelanto puede ingresar a www.arielmaida.com