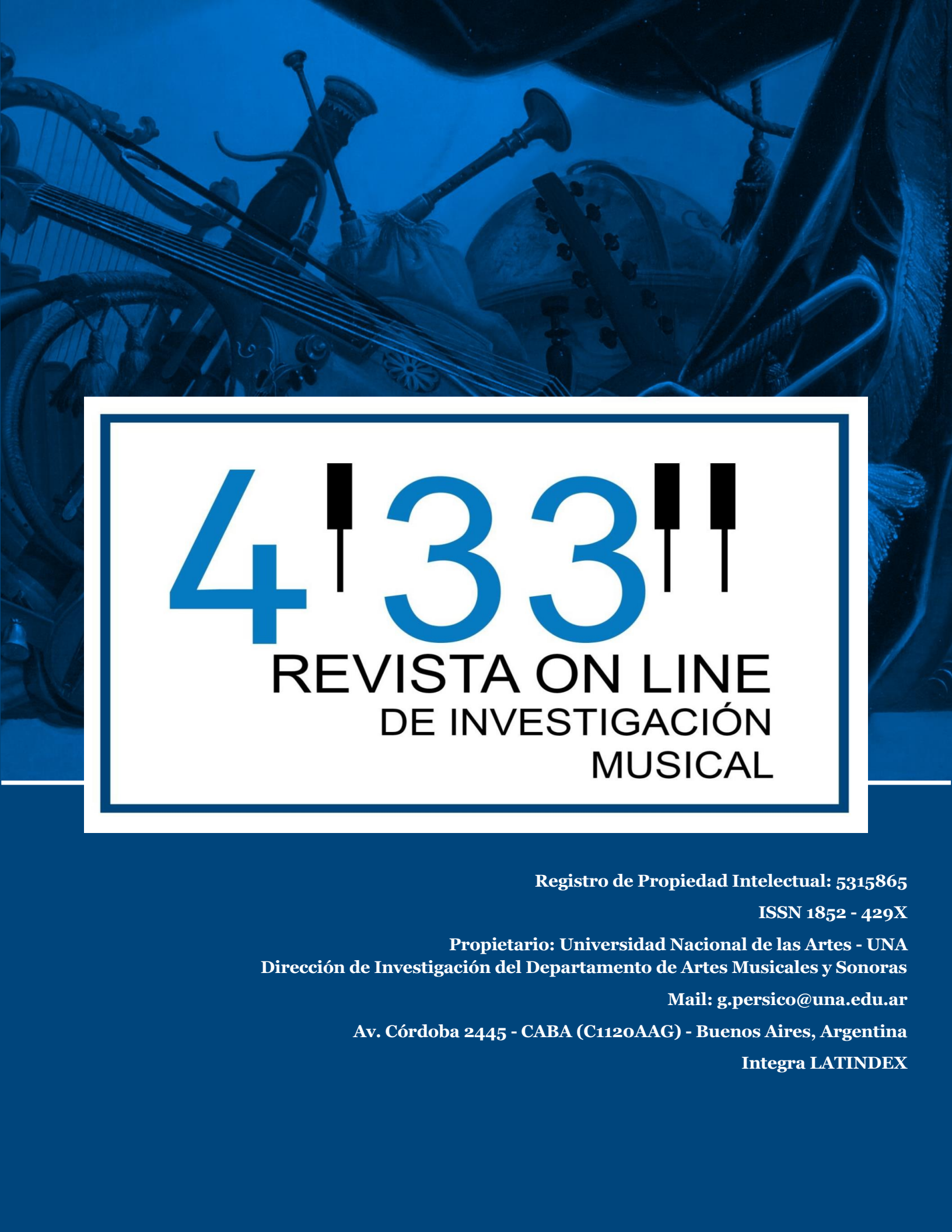




4'33"

REVISTA ON LINE
DE INVESTIGACIÓN
MUSICAL

Registro de Propiedad Intelectual: 5315865

ISSN 1852 - 429X

Propietario: Universidad Nacional de las Artes - UNA
Dirección de Investigación del Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Mail: g.persico@una.edu.ar

Av. Córdoba 2445 - CABA (C1120AAG) - Buenos Aires, Argentina

Integra LATINDEX



Nº 18

JULIO 2020

PUBLICACIÓN OFICIAL DEL DEPARTAMENTO DE ARTES MUSICALES Y SONORAS (DAMUS),
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES (UNA), BUENOS AIRES, ARGENTINA

EQUIPO EDITORIAL

Director

Dr. Gabriel Pérsico

Editor

Lic. Alejandro Goldzycher

Comité de referato

Dra. Mônica Lucas (Universidade de São Paulo, Brasil)

Dra. Eugenia Costa Giomi (Universidade de Ohio, Estados Unidos)

Mgtr. Dora de Marinis (Universidad de Cuyo)

Dr. Omar García Brunelli (Instituto Nacional de Musicología UNA)

Mgtr. Elena Dabul (Universidad de Cuyo)

Dr. Héctor Goyena (Instituto Nacional de Musicología UNA)

Dr. Rubén López Cano (ESMUC, Barcelona, España)

Dra. Clarisa Pedrotti (Universidad Nacional de Córdoba)

Mtro. Julio Martín Viera (Academia Nacional de las Artes)

Consejo consultivo institucional

Prof. Laura Novoa

Prof. Cecilia Pereyra

Dr. Gabriel Pérsico

ISSN 1852 - 429X

Ilustración de la portada:

Naturaleza muerta con instrumentos, atribuido a Elias van Nijmegen (primera mitad del siglo XVIII)

Óleo sobre tela

Índice

Editorial

por Gabriel Pésico.....	4
-------------------------	---

Artículos

Precepto, ejemplo e imitación. Orlando di Lasso a partir de la poética musical de J. Burmeister por Cassiano de Almeida Barros	5
<i>Ariadne Musica</i> de J. C. F. Fischer: un modelo para <i>El clave bien temperado</i> por Daniel Montalto.....	24
Informe de investigación – Proyecto de investigación PIACyT: La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente por Gabriel Pésico, Sandra Giron y Gabriela Susana Galván.....	42

Documenta

Primeras y Segundas Jornadas Internacionales de Flauta Histórica. Un espacio para la reflexión y el encuentro. por Gabriela Galván y Carolina Perez Bergliaffa.....	67
---	----

Reseñas

Sobre <i>El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología</i> , de César Arturo Dillon por Silvina Martino.....	77
Sobre <i>Una historia de la música colonial hispanoamericana</i> , de Leonardo Waisman por Myriam Kitroser.....	82
Sobre <i>Pitágoras y yo (una historia de números y sonidos)</i> , de Eduardo Sohns por Verónica Rapela.....	91

Espacio joven

El “ <i>Concert Spirituel</i> ”: ¿causa o consecuencia de la transformación musical en París en el siglo XVIII? por Andrés Adrián Arzaguet.....	95
--	----

Actividades DAMus	108
--------------------------------	-----

Editorial

La música ha constituido un enigma desde tiempos inmemoriales. Supuso todo lo relacionado con las Musas, reflejo de un cosmos armónico y matemático. Fue ciencia especulativa, comunicación, mimesis de pasiones, persuasión. Fue indescriptible e inefable, elevada o ligera, revulsiva o complaciente, portadora de mensajes, hiperbolizada hasta el silencio, omnipresente e inadvertida. Todo eso y más. Es inevitable entonces que la reflexión sobre la música esté asociada a su historia y a sus maneras de existir. Esta Revista pretende reflejar el pensamiento sobre la música desde una institución que se aboca a la enseñanza, la producción, la creación y la investigación sonoras.

El Conservatorio Nacional “Carlos López Bucharcho” nace en 1924. En 1996 adquiere jerarquía universitaria al pasar a depender del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), desde 2014 Universidad Nacional de las Artes (UNA). Se convirtió así en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus). La actividad universitaria propulsó la investigación, que debió verse reflejada en una publicación propia. En noviembre de 2009 apareció entonces el primer número de la Revista 4'33” como publicación digital del Instituto de Investigación en Artes Musicales “Carmen García Muñoz” del DAMus. Surgida en el decanato del Lic. Julio García Cánepa, la revista fue dirigida por la Mgtr. Diana Zuik hasta diciembre de 2016. Inauguramos ahora una nueva etapa bajo la dirección del Dr. Gabriel Pérsico, el Lic. Alejandro Goldzycher como editor, así como un Comité de referato y un Consejo consultivo institucional renovados para la adecuada revisión por pares e indexación. Contaremos con sitio propio y diseño digital con vistas a proyectarnos al ámbito académico internacional. Las dificultades originadas por la pandemia obligaron a que el presente número de la Revista esté aún publicado en formato PDF. Confiamos en que el próximo ejemplar de la revista aparezca ya administrado bajo la norma internacional OJS en sitio propio.

La revista consta de varias secciones que intentan reflejar el variado espectro de la reflexión sobre la música y la creación musical: Artículos académicos, Documenta, Investigaciones en producción creativa, Reseñas, Espacio joven, Agenda de actividades DAMUS y Archivo. Ambicionamos también incorporar trabajos no sólo de nuestro país sino también de toda Latinoamérica, de lengua hispana y portuguesa, constituyendo un ámbito de intercambio y actualización. Esperamos entonces continuar ampliando este espacio para el pensamiento científico sobre la música, junto con la opinión, el análisis, el testimonio y la crítica.

Dr. Gabriel Pérsico

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Precepto, ejemplo e imitación. Orlando di Lasso a partir de la poética musical de J. Burmeister

Cassiano de Almeida Barros
Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc
cassianobarros@hotmail.com

Resumen

Desde una perspectiva hermenéutica, este artículo propone, a manera de estudio de caso, el análisis de los conceptos de precepto, ejemplo e imitación en el marco de la Poética Musical de J. Burmeister, así como una indagación acerca del lugar del compositor Orlando di Lasso en el tratado, teniendo en cuenta su condición de ejemplo más prominente. Al igual que los conceptos de Burmeister, que pretendía educar para música luterana, sirven para estructurar el arte poética de la música de modo universal, las composiciones de Lasso, de formación católica, concretizan el ideal en sus varios particulares. La técnica, como modo de obrar, no es católica ni protestante, sino eminentemente musical. Por su parte, la interpretación de la obra producida está condicionada por el contexto de recepción y por el horizonte de sentido de quienes la realizan, por lo que, en este caso, se trata de una interpretación luterana. Así, la adopción de referencias católicas para la música protestante demuestra el valor relativo de las técnicas de producción y el valor absoluto de las técnicas de interpretación.

Palabras clave: poética musical; retórica musical; Joachim Burmeister; Orlando di Lasso

Abstract

Precept, Example and Imitation. Orlando di Lasso According to J. Burmeister's Musical Poetics

From a hermeneutic perspective, this article proposes, as a case study, the analysis of the concepts of precept, example and imitation within the framework of J. Burmeister's Musical Poetics. It also investigates the place of the composer Orlando di Lasso in that treatise, considering the fact that most examples are extracted from his works. While the concepts of Burmeister, who intended to raise for Lutheran music, serve to structure the poetic art of music in a universal way, the compositions of Lasso, committed to the Catholic church, materialize the ideal in its various particulars. Technique, as a way of acting, is neither Catholic nor Protestant, but eminently musical. However, the interpretation of the work produced is conditioned by the context of reception and by the horizon of meaning of those who carry it out, so, in this case, it is a Lutheran interpretation. Thus, the adoption of Catholic references for Protestant music demonstrates the relative value of production techniques and the absolute value of the interpretation techniques.

Keywords: musical poetics; musical rhetoric; Joachim Burmeister; Orlando di Lasso

Recibido: 16/06/2020

Aceptado: 10/07/2020

En el universo luterano del siglo XVI, surgen las poéticas musicales en un intento de producir material didáctico complementario para la educación musical en las nuevas escuelas latinas [*Lateinschule*], tal como fuera instituido en el programa escolar por M. Lutero y Ph. Melancthon. El énfasis dado a la educación musical se trasladaba de la teoría musical de orientación boeciana a la práctica y la poética, siguiendo la tendencia humanista de valorización de las lenguas y la demanda propiamente luterana por el enaltecimiento de la palabra como única forma de acceso a la cara revelada de Dios, aquella conocida por medio de las Escrituras. Considerando que el único camino hacia la salvación era Cristo [*Solus Christus*] y que él solamente podría ser conocido mediante las Escrituras [*Sola Scriptura*], la comunidad de fe debía dominar las herramientas necesarias para la lectura y comprensión de las formas de acceso a la palabra divina reconocidas como válidas. Según Lutero, la música era, después de la propia palabra escrita, la forma más poderosa de acceder a Dios. Por eso, asume un lugar de destaque en el programa escolar como forma de acceso y ejercicio de la palabra divina, o sea, como forma de ejercicio de la fe y, complementariamente, de formación ciudadana. Las poéticas musicales, a su vez, ganan espacio en ese proyecto con el objetivo de ofrecer a la comunidad de fe los conocimientos necesarios para la lectura y comprensión del enunciado musical manifestado por la iglesia.

La demanda institucional de formación musical que emana de la iglesia luterana impulsó a la comunidad de músicos a producir un material didáctico de características diferentes a las del que ya existía, este último orientado principalmente a la teoría y la práctica musical. Y es justamente para responder a esa demanda que en el siglo XVI se producen los textos dedicados a la sistematización de la poética musical, constituyendo una vasta colección de tratados, entre los cuales se cuentan: el *Rudimenta Musicae* (1534) y el *Musica* (1537), de N. Listenius, que se destacan por formular la primera definición de ese ramo de la música; el manuscrito intitulado *Musica Poetica* (1548), de H. Faber, muy copiado y de gran circulación, que ayudó a la difusión de ese conocimiento; el *Praecepta Musicae Poeticae* (1563), de Gallus Dressler, que restringió las prescripciones poéticas a la modalidad escrita de la música, apartándolas de la modalidad improvisada de creación; el *Hypomnematum musicae poeticae* (1599), el *Musica autoschediastike* (1601) y el *Música Poetica* (1606), de J. Burmeister (1566-1629), que se ocupó de desarrollar un vocabulario musical propio para tratar de los temas pertinentes a la poética musical.

Esas obras reflejan claramente la propuesta de Lutero en el Manifiesto dirigido “A los consejeros de todas las ciudades de Alemania: que deben crear y mantener escuelas cristianas”, en el cual concluye:

Por último, todos los que tengan el deseo y la intención de que se establezcan y mantengan en Alemania tales escuelas y lenguas deben considerar que es preciso no escatimar esfuerzos ni dinero en instalar buenas bibliotecas o casas de libros, especialmente en las grandes ciudades que disponen de los medios necesarios. Pues, si se desea preservar el evangelio y toda clase de artes, deben estar consignados y compilados en libros y escritos (como lo hicieron los propios profetas y apóstoles, según lo dicho antes). Y esto no sólo con el objeto de que lean y estudien los que nos han de dirigir espiritual y temporalmente, sino también para que se conserven y no se pierdan los libros buenos, junto con las artes y las lenguas que ahora tenemos por la gracia de Dios. (Lutero, 1995: p. 322)

Como hemos visto, la producción de material didáctico para las diversas áreas de conocimiento y, en particular, para la música, contribuyó para la sistematización del propio conocimiento, su difusión y conservación, especialmente por medio de la escritura de tratados, como los citados anteriormente.

Esos tratados, por ejemplo *Musica* de Listenius, proponen una triple división de la música, específicamente, en los ramos teórico, práctico y poético, definidos de acuerdo con finalidades distintas. Para Listenius (1537), el fin de la teoría es el conocimiento, que es suficiente por sí mismo; el de la práctica es la acción, en cuanto trabajo que se agota en sí mismo; y el de la poética es la producción, representada por la cosa producida y que sobrevive aún después de concluido el acto productivo (p. 7-8).

A este punto, vale recordar que, en épocas anteriores, cada ramo del conocimiento musical estaba asociado a una actividad laboral, de las cuales, históricamente, apenas una era merecedora del título de músico, a saber, la del teórico, conocedor de las reglas matemáticas que gobiernan el mundo sonoro. En esa clave, el músico práctico era reconocido como un esclavo sin pericia y, el músico poeta, como un intuitivo que desconocía las bellezas inefables que solo la teoría era capaz de revelar (Eco, 2010: p. 66). Así pues, se observa que la idea de una división del conocimiento sobre música ya estaba presente en la tradición, sin embargo, bajo el influjo humanista del siglo XVI, las tres partes que antes eran concebidas disociadamente pasan a ser estudiadas de modo integrado.

Ese movimiento se torna claramente evidente en las Instituciones Armónicas [*Le istitutioni harmoniche*] (1558), de G. Zarlino, que integra los conocimientos teóricos, prácticos y poéticos en un único tratado, esto es, un único cuerpo que se materializa en el propio libro como soporte del discurso. Este último funciona como una proyección, alegoría del cuerpo del autor, que encarna la figura de una nueva clase de músico: el músico integral, que sabe todo y todo lo hace. De ese modo, los papeles sociales del teórico, práctico y poeta empiezan a ser reconsiderados y resignificados de acuerdo con las nuevas estructuras sociales vigentes.

Más precisamente en el universo luterano, la distinción entre los ramos de conocimiento musical propuesta por Listenius también abandona la antigua escala de valoración del músico en cuanto a su papel social, pero esta vez a consecuencia de los recientes cambios culturales introducidos por la Reforma, de la cual emanan nuevos dogmas religiosos, instituciones y funciones sociales que exigirán nuevas formas de lectura del mundo. En efecto, como ya se ha observado, es a partir de las nuevas demandas escolares y religiosas, en un contexto en que el conocimiento práctico y poético se imponen como primordiales, que se originan las poéticas musicales a servicio de la formación del músico poeta luterano, que es, a la vez, triple e integral.

Pero ese proceso de transformación, aun cuando condujo a una nueva configuración social y religiosa, no representó en absoluto un salto definitivo hacia el futuro, como se podría pensar en la actualidad, sino más bien se reorientó hacia un sólido pasado. Este último, erigido como autoridad, sentaba las bases para una religión que se reconocía como más pura o, en su defecto, menos desvirtuada que aquella basada en una tradición interpretativa que, según se creía, había distanciado a la iglesia de Cristo. En esa coyuntura, del mismo modo en que Lutero reafirmaba el valor de las Escrituras y el acceso a ellas como forma de refundación de la iglesia, en una especie de vuelta al pasado, los músicos poetas recuperaban de los antiguos tratados de retórica y poética los fundamentos para sus nuevas formulaciones.

Eso no significa que las Escrituras o los tratados antiguos no estuviesen disponibles con anterioridad a Lutero y a esos músicos, pero acceder a ellos implicaba aceptar toda una tradición de comentarios e interpretaciones que muchas veces les alteraba el sentido. De hecho, la negación del movimiento protestante se dirige justamente contra esa tradición exegética (Vlastuin, 2018: p. 247).

Ante tanta complejidad, es necesario tener en cuenta que el siglo XVI, de Lutero, Listenius, Dressler y Burmeister, es un tiempo en el cual coexisten múltiples tiempos, como: el del Rey

David, reconocido por Lutero como el músico divino; el de Aristóteles, traducido al alemán y publicado por Melanchton; o el de Quintiliano, de Cicerón, de Boecio, de San Agustín, de Horacio, de Guido D'Arezzo, de Josquin des Prez, de Orlando di Lasso y otros tantos que participan, directa o indirectamente de ese momento histórico.

Siendo así, recuperar esa “visión de mundo”, como propone Bourdieu, rescatando las ideas de ese tiempo pasado para conocerlas y comprenderlas hoy, incluye recuperar esa red de relaciones, códigos discursivos, regímenes de verdad, principios filosóficos, categorías de pensamiento, entre otros aspectos culturales. La toma de conciencia y conocimiento acerca de esos elementos que conforman el imaginario de una época posibilitan el reconocimiento del horizonte de sentido, el lugar de enunciación del músico, el lugar de interlocución de su público, las características propias del discurso musical, sus condiciones de realización y su valor social, como partes esenciales e indisolubles de la comprensión del objeto de estudio. A ese respecto, el filósofo H. G. Gadamer (1999) afirma:

Es también interesante hablar de horizonte en el marco de la comprensión histórica, sobre todo cuando nos referimos a la pretensión de la consciencia histórica de ver el pasado en su propio ser, no desde nuestros patrones y prejuicios contemporáneos sino desde su propio horizonte histórico. La tarea de la comprensión histórica incluye la exigencia de ganar en cada caso el horizonte histórico, y representarse así lo que uno quiere comprender en sus verdaderas medidas. El que omita este desplazarse al horizonte histórico desde el que habla la tradición estará abocado a malentendidos respecto al significado de los contenidos de aquella. (p. 373)

Ese desplazarse a que se refiere Gadamer se caracteriza por el movimiento del lector en dirección al pasado, partiendo conscientemente de su tiempo y lugar en el presente, y promoviendo una fusión de horizontes – aquel del pasado del autor y el del presente del lector – en el cual se efectúa la comprensión.

En esos términos, sin ninguna pretensión de agotar la reflexión, sino de continuarla y mantenerla viva por medio de un nuevo aporte, este artículo propone, a manera de estudio de caso, el análisis de los conceptos de precepto, ejemplo e imitación en el marco de la Poética Musical de J. Burmeister y una indagación acerca del lugar que ocupa el compositor Orlando di Lasso en tal tratado, teniendo en cuenta su condición de ejemplo más prominente. Al fin y al cabo, será necesario que nos preguntemos por qué un compositor católico aparece como referencia por excelencia en un texto dedicado a la comprensión de la música luterana.

Joachim Burmeister y su poética musical

Joachim Burmeister fue un músico alemán que pasó la mayor parte de su vida en la ciudad de Rostock, desempeñándose como maestro de capilla [*kantor*] en las iglesias de la ciudad, entre los años 1589 y 1593, y como profesor [*collega classicus*] en la escuela local, a cargo de la enseñanza de la gramática y composición del latín, desde 1593 hasta su fallecimiento, en 1629 (Rivera; Ruhnke, 2001). De 1599 a 1609, Burmeister publicó cinco tratados dedicados a la teoría, práctica y poética musical, a saber: Resumen de las observaciones sobre la poética musical [*Hypomnematum musicae poeticae*] (1599), Compilación improvisada sobre música [*Musica autoschediastikē*] (1601), Música práctica o el método del arte de cantar [*Musicae practicae sive artis canendi ratio*] (1601) – extracto de la cuarta parte de la Compilación improvisada sobre música, Poética Musical [*Musica poética*] (1606), y La música teórica de Henricus Brucaeus [*Musica theorica Henrici Brucaeī*] (1609) (Rivera; Ruhnke, 2001).

Su producción musical es sencilla y pequeña para los estándares de la época, debido, tal vez, al poco tiempo destinado al oficio musical. Sin embargo, sus textos, especialmente aquellos dedicados a la poética musical, se destacan como síntesis y referencia del pensamiento musical luterano de su tiempo. Sirven al cumplimiento de la función religiosa de la música, o sea, orientada al ejercicio de la palabra divina como forma de salvación. Presentan elementos de teoría musical, prescripciones poéticas y herramientas de exégesis de la música, a fin de contribuir para la formación de músicos poetas [compositores], prácticos (cantores e instrumentistas) y oyentes (Burmeister, 1993: p. 6, 7). Sus textos ponen en evidencia el proceso histórico de construcción de una teoría, en la medida en que, en sus sucesivas reformulaciones, adapta, acumula y consolida los conceptos, categorías, procedimientos e ideas elaborados. Ejemplifican ese recorrido: Resumen de las observaciones sobre la poética musical [*Hypomnematum musicae poeticae*], Compilación improvisada sobre música [*Musica autoschediastikē*] y Poética Musical [*Musica poética*], considerando este último como la versión final de aquello que hoy en día se reconoce como la concepción de Burmeister acerca de la poética musical de su época.¹

En ese tratado, Burmeister (1993) define su objeto de estudio de la siguiente manera:

¹ Entre los estudios sobre las obras de Burmeister, se destacan los de Palisca (2001), Rivera, en: Burmeister (1993) y Ruhnke (1955). En Brasil, se destaca el de Ambiel (2010).

La poética musical, a la que Euclides llama *melopoeia* – definida como el tratamiento armónico de un asunto, con la finalidad de adornar los argumentos con arreglo a lo que se trata –, es aquella parte de la música que enseña a componer el poema musical, uniendo sonidos melódicos en armonía, ornamentados con diversos afectos de períodos, a fin de mover las almas y los corazones humanos.² (p. 15-16)

Con esa definición, Burmeister va un paso más allá de sus antecesores, asociando la poética musical al concepto griego de *melopoeia* que, según Pereira (2001: p. 18), define la relación entre poesía y música, considerando que esta se origina de aquella, una vez que la música “no preexiste independientemente de la palabra, sino que radica en ella, se inspira y brota a partir de ella, constituyendo ambas [la música y la poesía] un todo designado por *melopoeia* – composición melódica”. De acuerdo con esa asociación, la forma de uso del lenguaje verbal condiciona la forma de uso de la música, mediante el principio del decoro, según cómo se adornen “los argumentos con arreglo a lo que se trata” (Burmeister, 1993: p. 15-16).

En esos términos, a la palabra usada en sentido estricto o simple, tal como aparece en textos de carácter didáctico, por ejemplo, le corresponde una música igualmente simple, al paso que a la palabra usada en sentido más amplio o figurado le corresponde una música proporcionalmente figurada, distanciada del uso común. Esas medidas de uso del lenguaje, que condicionan su grado de simplicidad y figuración, así como el modo en que se representan esos grados, ya sea por medio de palabras y/o sonidos musicales, son convenciones que cualifican las apariencias de verdad consideradas válidas en el contexto histórico-cultural en que ocurren. Por eso, Burmeister se refiere a la junción de “sonidos melódicos en armonía”, circunscribiendo su discurso a la producción de la música modal y polifónica, modo y textura propia del estilo entonces vigente, caracterizada por la combinación de varias melodías simultáneas que suenan de manera armoniosa, conforme a las reglas del contrapunto realizado de acuerdo con los principios modales. En ese contexto, la composición musical se propone como la alteración de la materialización sonora de la forma más simple y directa del discurso, producida por el orador, a fin de tornarla más persuasiva por medio de la acción del músico-orador. Así, el compositor, que realiza la *compositio*, se constituye como causa eficiente del proceso de adaptación del discurso de la forma más simple a la más compleja. Cabe a él el estudio del texto, la base de la

² *Musica Poetica, quam Euclides [melopoian] nominat, definitque esse usum harmonicae tractationi subjectorum, ad decorum propositi argumenti, est illa Musicae pars, quae carmen musicum docet conscribere, coniungendo sonos Melodiarum in Harmoniam, varijs periodorum affectionibus exornatam, ad animos hominum cordaque in varios motus flectenda.*

operación musical, y su adaptación sonora, sirviéndose para ello de técnicas de invención, medidas dispositivas y artificios elocutivos, con vistas a preservar el sentido del texto, su finalidad, cualidad e inteligibilidad, conforme a los estándares y formas de expresión consolidados por la tradición.

Del mismo modo, es posible comprender la ornamentación de la música con diversos afectos de períodos que, aun cuando no expresamente contemplada en las definiciones anteriores de la poética musical, alude al desvío de la forma más simple de expresión de acuerdo con un proceso analógico propio que asocia el gesto sonoro a su efecto en el oyente, con el objetivo de potencializarlo en el ámbito de la presentación de una idea completa, o sea, de un *periodus*. Así pues, los afectos se materializan en el discurso musical a manera de figuras de expresión, es decir, formas particulares de representación de ideas que, en las palabras de Burmeister, “se distancian de la razón composicional simple para asumir y vestir, con virtud, un carácter de ornamento”³ (Burmeister, 1993: p. 154-156). De ello se deduce que los afectos de períodos equivalen a las figuras utilizadas por los compositores para representar el sentido del texto en esas unidades gramático-retórico-musicales que son los períodos.

Más allá de eso, resta abordar la causa final de la producción musical, definida por Burmeister como “el movimiento de las almas y de los corazones humanos”. Por las artes retóricas,⁴ se sabe que ese movimiento es resultado de la persuasión hacia las causas defendidas por el orador. En este caso, el músico-orador luterano, en ejercicio de su oficio poético, actúa como instrumento de las instituciones a las cuales sirve – la Corte y la Iglesia – con la finalidad de promover su misión en los respectivos espacios de actuación: de un lado, el de carácter temporal, civil y secular; y del otro, atemporal, espiritual y religioso (Lutero, 2017: p. 5-7). Por consiguiente, la causa final de la acción de producir música, además de la obra producida en sí, reside en la función sociopolítica y religiosa que ella desempeña en el contexto cultural en que se

³ *Ornamentum sive figura musica est tractus musicus, (...) qui a simplici compositionis ratione discedit, et cum virtute ornatorem habitum assumit et induit.*

⁴ L. Lossius (1600), maestro de retórica en la Universidad de Wittenberg que tuvo a Burmeister como alumno cuando este estudió allí, en su tratado intitulado Cuestiones dialécticas y retóricas de Felipe Melanchton [*Erotemata Dialecticae et Rhetoricae Philippi Melanthonis*] define la imitación con los siguientes términos: “[La imitación] (conforme Quintiliano) ocurre cuando, a partir de los autores dignos de lectura, se toma la abundancia de vocabulario, la variedad das figuras y el método de composición, y se vuelta la mente para los ejemplos de todas las sus virtudes” (p. 242). Lossius recupera las referencias de Melanchton y Quintiliano para la constitución de su idea sobre la imitación que, como un principio creativo, no es una invención del siglo XVII, pues que podemos encontrarla formulada desde la poética aristotélica, y que se renueva en ese tiempo por las manos de Burmeister y sus contemporáneos, que reformulan las prescripciones presentes en los tratados antiguos de retórica actualizándolas.

origina. Desde ese enfoque, la acción poético-musical cumplirá su fin último y ganará sentido en tanto y en cuanto las almas se eleven y los movimientos del alma y del corazón den lugar a acciones virtuosas que se constituyan como hábitos por su repetición y frecuencia (cf. Aristóteles, 2005: p. 74, 77, 79, 107, 308, 309). Tales hábitos, a su vez, contribuirán para la edificación moral del individuo en consonancia con las determinaciones religiosas y con vistas a la mantención del orden social que, dentro de la concepción luterana, también tiene origen religioso.

Burmeister tenía consciencia de su lugar en la reflexión sobre su arte, y reconocía, desde su primer tratado, la carencia de términos para tratar sobre los asuntos atinentes a la poética musical. En el prefacio del Resumen de las observaciones sobre la poética musical, Burmeister (1993) expone el problema:

También he posibilitado que aquellos elementos que son especiales y notables en esa arte [la poética], hasta ahora carentes de nombres propios, por decirlo así, recibiesen sus nombres para que nuestro discurso, destinado a esclarecer las cosas por medio de comparación, no pudiese resultar ineficaz por falta de terminología.⁵ (p. 218-219)

En el prefacio de la Compilación improvisada sobre música, su segundo tratado que, en esencia, es una revisión ampliada del primero, Burmeister (1993) recupera ese problema, que le parecía de gran valor:

En todas las áreas de la música, ciertos términos fueron acuñados para el bien de mis discípulos, de modo que las cosas se enseñarán con teniendo como referencia esos términos, y la discusión estará basada en la comparación para que la materia en discusión sea comprendida y la mente no se perpetúe en la ignorancia a causa de alguna declaración u observación ambigua y oscura sobre algo. Carecemos de vocabulario, y nuestra única razón para inventar nuevos términos es que podamos suplir esa deficiencia lo máximo posible. La autoridad de Quintiliano, registrada en el libro 8, capítulo 3 de su Instituciones Oratorias, nos anima con las siguientes palabras: “Muchas palabras derivan del griego etc., y no veo ninguna razón para que las rechacemos, sino tan solo porque somos jueces demasiado severos contra nosotros mismos y, por eso, somos pobres de lenguaje”. Yo pienso que, dados el orden y el contexto apropiados, nuestras ideas sobre las cosas de la música pueden ajustarse, representarse y combinarse con tales términos y rótulos de forma acertada, oportuna y conveniente. Si, al compilar estos términos, no agradamos enteramente a los especialistas, les pediremos que lleven en cuenta el hecho de que apenas estamos comenzando este estudio, obra y esfuerzo. Nunca esperamos que la compilación de estos preceptos fuese fácil, pero el tiempo nos enseñará y guiará. (...) Pronto llegará el momento en que la nueva terminología arrai-

⁵ *in arte hac praecipua et nobilia sunt hactenus velut proprio nomine orbata, quomodo iisdem nomina dari possint, ne sermo ob penuriam nominum ad rem ipsam collatione explicandam incassum suscipiatur, ansam praeberem.*

gue en la mente los conceptos e ideas que representa y los salve de volverse fútiles debido a su falta de frescura o novedad.⁶ (p. 236-239)

Allí, Burmeister constata la aparente falta de vocabulario musical para tratar de las cuestiones de carácter elocutivo que aborda en su texto. De hecho, no se encuentra terminología específica para ello en publicaciones anteriores a las de él. Ante la ‘pobreza de lenguaje’, siguiendo la recomendación de Quintiliano, elabora entonces una terminología, transponiendo buena parte del vocabulario del campo de la retórica al de la música, y resignificando los términos seleccionados conforme a las estructuras y procedimientos musicales que pasan a designar. Ese proceso, afirma Bourdieu (1989), ocurre entre los diversos campos que coexisten en un determinado contexto histórico, y tiene como resultado el uso en común de conceptos y modos de pensar, derivados de propiedades generales que son características del propio contexto que los conecta. Las relaciones de permuta lingüística entre esos campos deben ser pensadas “como otros tantos mercados que se especifican según la estructura de las relaciones entre los capitales lingüísticos o culturales de los interlocutores o de sus grupos” (Bourdieu, 1989: p. 68-69). Así, se reconoce que la propia (re)construcción de los objetos de conocimiento exige y fundamenta la transferencia conceptual y terminológica entre campos, de acuerdo con las homologías estructurales establecidas, excluyendo de la comprensión la idea descontextualizada de la metáfora meramente explicativa.

En tales términos, al realizar la permuta terminológica entre Retórica y Música, constituyendo un vocabulario musical, Burmeister recurre a las homologías estructurales entre esos dos campos, estableciendo “en la mente” de sus lectores las raíces de los conceptos e ideas que esa terminología representa. Al darle nombre a cosas antes innominadas, Burmeister amplía el alcance de percepción y racionalización de ellas, constituyendo un modo “luterano” de percibir

⁶ *Essent quoque auditoribus in forma illa de omnibus ferme rebus, quas musica tractat, certi termini formati, ad quos res cognoscendo perciperentur, et sermo deinde in collatione formaretur, et res, de quibus sermo fit illico intelligerentur, nec mens ex alterius dicti vel enuntiationis de re aliqua ambiguae et obscurae suspensa teneretur. In terminis inveniendis causam habuimus nullam, nisi ut vocabulorum, quibus destituebamur, penuriam pro nosse et posse sublevaremus. Unde factum est, et opus fuit, horum novitatem ut introduceremus. Instigavit autem Quintiliani nos autoritas lib. 8. cap. 3 Institutionis Oratoriae incorporata, quae his verbis sic notatur: “Multa ex Graeco formata sunt, etc. quae cur tantopere aspernemur, nihil video, nisi quod iniqui iudices adversus nos sumus, ideoque sermonis paupertate laboramus.” Quibus terminis sicut et appellationibus, ordine et denique contextus serie non inepte, non inconvenienter, non incommode musicalium rerum notitiam conciliari, suppeditari, et comparari posse arbitramur. In quibus coacervandis, si peritissimis non satisfacimus, concedatur, quaeso, nobis incipientibus studium, operam et laborem mostra ita posita esse. Ad quae nos facilius, qua praeceptio harum collectio praedita fore non tam existimabatur, quam dies quandoque docebit, adduxit. (...) Quandoquidem nihil sit tam difficillimum, quod non labor superet et vincat, et novitas hoc secum ferat, ut citius earum rerum, quas suppeditat, cognitionis et notitiae radices in mente agat, quam quae ob antiquitatem vilescent.*

y pensar la música que se ajusta a la tendencia también luterana de ampliación y cualificación del acceso a la educación como forma de promover el ejercicio de la fe y la buena manutención del estado. Dentro de esa lógica, se reafirma aquí la idea de Bourdieu (2009) de que la música, la religión, así como la música de la religión y otros sistemas simbólicos, contribuyeron para

la imposición (disimulada) de los principios de estructuración de la percepción y del pensamiento del mundo y, en particular, del mundo social, en la medida en que impone un sistema de prácticas y de representaciones cuya estructura objetivamente fundada en un principio de división política se presenta como la estructura natural-sobrenatural del cosmos. (p. 49)

En la dedicatoria de su tercer tratado, el *Musica Poetica*, Burmeister (1993) manifiesta sus intenciones por medio de las siguientes palabras:

La fe me mueve a tratar del tema [la poética musical] presentando preceptos, tirándome de las orejas y recordándome que no se puede transmitir ninguna arte liberal a nadie sin reglas. Ella [la fe] me mueve a abrirme y me lleva a creer que con o sin ayuda de la naturaleza, imitación y práctica, cualquiera puede elaborar una comprensión del arte, si está amparado por un compendio. Por otro lado, naturaleza, imitación y práctica, disociadas de los textos instructivos, ni son capaces de conducir al dominio de aquellas cosas que pertenecen al arte, ni la maestría será alcanzada ante la falta de reglas que yo considero esenciales en todo compendio. A menos que se formulen reglas precisas, el arte para la cual se elabora la instrucción no será mínimamente producida, y así nadie alcanzará un perfecto dominio de ella. [...] A fin de rescatar a la música de ese destino [el desprecio derivado de su práctica desreglada y sin compromiso] tanto como pueda – pues tras una larga consideración y atención a los pedidos de Dios, comprendí que esa arte puede ser más ampliamente comunicada –, yo no hesité en escribir esos preceptos con Su ayuda y en organizarlos en un orden preciso para el beneficio de mi audiencia. [...] Espero que ustedes [cónsules y senadores del Gobierno de Rostock, patrocinadores de la publicación] acepten esta prueba de mi intención y determinación en ayudar fervorosamente en el perfeccionamiento del estudio y de la práctica de la música, ya sea en la escuela o en la iglesia, o en cualquier otro lugar y tiempo posible, así como durante muchos años cumplí mis responsabilidades como maestro de capilla. (p. 4-7)

Justificando su trabajo como resultado del ejercicio de la fe, Burmeister enfatiza la importancia de la sistematización del conocimiento para su transmisión, especialmente bajo la forma de tratados, como el *Musica Poetica*. Relaciona ese conocimiento con la naturaleza, o sea, con la inclinación natural del compositor hacia el ejercicio de la técnica productiva, y con la propia técnica, en su calidad de conocimiento y actividad específicamente humanos e inherentes a su naturaleza. También lo asocia a la imitación de las formas autorizadas y válidas de producción, en la perspectiva de reafirmar la costumbre y el orden consolidados por las instituciones vigen-

tes, enalteciendo su valor. Luego, expone la relación del conocimiento con la práctica, con el hacer y rehacer reflexivo, cotidianamente pensado, que conduce al dominio de la técnica. Finalmente, Burmeister afirma que ese conocimiento sistematizado es resultado de su larga consideración y de la ayuda divina.

Esa larga consideración se torna evidente en la trayectoria de sus publicaciones, que deja al descubierto la dinámica de formulación y reformulación de sus ideas a lo largo del tiempo, y atestigua la consagración del autor a su objeto de estudio. Por otro lado, en su carácter de artificio discursivo, esa declaración tiende a reforzar y consolidar el valor a las reglas formuladas, puesto que estas últimas resultarían de un estudio dedicado y extenso, además de cualificado o avalado por la ayuda divina. A su vez, dicha cualificación incluye al autor – y, por extensión, a su texto – en el elenco de aquellos que gozan de autoridad, tal como ocurre con el poder secular, cabiéndole determinar qué se debe o no hacer respecto de una determinada cuestión, en este caso, la musical. En ese sentido, el hecho de que la publicación de su tratado esté autorizada y financiada por el Estado, lo constituye como un instrumento definitorio de prácticas también autorizadas, con ajuste a la tradición instituida.

Por último, Burmeister reitera su intención de contribuir para el perfeccionamiento del estudio y de la práctica de la música, situando esas actividades en la escuela y en la iglesia, específicamente de acuerdo con el programa de la escuela latina [*Lateinschule*] y con el ejercicio religioso según las prácticas y dogmas luteranos.

Los preceptos presentados en el *Musica Poetica* están organizados en dieciséis capítulos, dedicados respectivamente a la: 1. Descripción de los elementos de representación gráfica de la música; 2. Descripción de los tipos de voces; 3. Descripción del sistema de sonidos y las relaciones de consonancia y disonancia entre ellos; 4. Descripción de los principios y reglas de contrapunto, aquí llamado de sintaxis musical; 5. Definición y descripción de las cadencias; 6. Definición y descripción de los modos musicales, sus tipos y características; 7. Definición de transposición y descripción de sus tipos; 8. Descripción de las cualidades del comienzo de las obras de música; 9. Descripción de los tipos de finalización, sus calidades y usos; 10. Descripción de los criterios para alineación del texto con las figuras musicales; 11. Definición de ortografía y criterios de realización; 12. Definición de ornamento y descripción de sus tipos y especies; 13. Definición y descripción de los géneros melódicos; 14. Definición y descripción de los tipos de polifonía; 15. Definición de la análisis musical, descripción de las categorías analíticas

y presentación de un ejemplo de análisis; 16. Definición de imitación, descripción de sus tipos, de los modelos para imitación y descripción de los géneros de estilo. Particularmente, llaman la atención por su novedad el tratamiento de las figuras de ornamento y la descripción del proceso analítico, aspectos no encontrados en textos anteriores con el mismo nivel y forma de elaboración.

Esos preceptos aparecen como reglas doctrinarias pensadas y formuladas racionalmente desde la observación atenta del acto productivo, ordenados de acuerdo con una lógica que tiene como fin la replicación del propio producir. Con base en la metafísica aristotélica, el arte es concebida justamente como resultado de muchas observaciones de la experiencia, a manera de un juicio general y único pasible de ser replicado a todos los casos semejantes (Aristóteles, 2002: p. 3). A ese respecto, Aristóteles (2002) aclara que la experiencia se constituye a partir del conocimiento de muchos particulares, mientras que el arte se conforma como conocimiento de los universales (p. 5). En su *Ética a Nicómaco*, al tratar de las virtudes propias del pensamiento, o sea, las capacidades de conocimiento del alma racional, Aristóteles (2005) define el arte como un cierto hábito productivo con acuerdo a la razón, cuyo fundamento reside en quién produce, no en qué es producido. Diferentemente, la práctica consiste en un hábito acompañado de verdadera razón, cuyo fin es la perfección del propio actuar (p. 185, 187). Eso es así porque, para el estagirita, en todas las capacidades de conocimiento la razón acompaña activamente la consecución de un fin específico: el saber por la ciencia, el actuar por la práctica y el producir por la poética.

Lausberg (2004) propone una definición de arte que sintetiza adecuadamente y avanza en esa concepción:

Arte (*ars*) es la facultad que tiene un individuo y que se comprueba en la práctica (*facultas, firma, facilitas, habitus*), con el fin de llevar a cabo, con éxito y repetidas veces, acciones importantes desde el punto de vista social (o, al menos, así consideradas por convención). Esas acciones, que pueden ser repetidas sin restricción, buscan, cuando son realizadas, la perfección (*virtus*) y aun en este caso, sin embargo, ni pertenecen a los procesos determinados por la naturaleza (*natura*), ni están libradas al azar (*casus*), ni tampoco deben ser consideradas como prodigios propiamente dichos (*prodigia, miracula*). (p. 85-86)

En esos términos, los preceptos de Burmeister pueden ser comprendidos como el conjunto de reglas universales, elaboradas a partir de la experiencia, o sea, del conocimiento de muchos particulares, reglas comprobadas en la práctica, por sus usos efectivos, que posibilitan cumplir

las demandas sociales impuestas al ejercicio del arte, en este caso, de carácter religioso y civil, escolar y cortesano.

La relación de esos preceptos poéticos con la práctica, o sea, con la experiencia efectiva de las actividades musicales, se concretiza en los ejemplos elegidos para ilustrarlos. En ese caso específico de Burmeister, que constituye una terminología nueva tratar de la elocución musical, esos ejemplos ponen ante de los ojos aquello a que se refiere cada término. Con respecto a eso, Lausberg (2004) nos dice que el ejemplo es usado no solo como medio de comprobación y de *ornatus*, sino que consiste en un hecho dado y consolidado musicalmente, el cual es puesto en comparación con el pensamiento propiamente dicho (p. 241). Esa comparación opera de manera inductiva el pensamiento, que se dirige del particular del ejemplo al universal de la regla, lo que permite reconocerlo en efectivo como un término de comparación, como algo portador de una cualidad que debe ser común de varias otras cosas.

De los setenta y seis ejemplos musicales utilizados por Burmeister para ilustrar las figuras de ornamentos de su poética musical, cincuenta y uno son fragmentos de obras de Orlando di Lasso (67%), sumando cerca de dos tercios del total. Todas las obras elegidas para esta función pertenecen al género motete y están escritas en lengua latina. Entre los demás ejemplos, la mayor incidencia recae sobre fragmentos anónimos (5), cuya autoría suele ser atribuida al propio Burmeister. Enseguida, por orden decreciente de incidencia, se encuentran fragmentos de obras de André Pevernage (4), Clemens non Papa (3), Jacob Meiland (3), Ivo de Vento (2), Jacob Handl (2), Johann Knöfel (2), Francesco de Rivulo (1), Guiaches de Wert (1), Christoph Praetorius (1) y Euricius Dedekind (1). Asimismo, cabe destacar que la obra elegida por Burmeister para ilustrar la ejecución del proceso analítico es también de Orlando di Lasso. Se trata del motete intitulado *In me transierunt irae tuae*, publicado en Nuremberg en 1562, por Johann Berg y Ulrich Neuber, en la colectánea que lleva el nombre de Canciones sacras a cinco voces [*Sacrae cantiones quinque vocum*]. En ese análisis, la partitura no se hallaba impresa junto al texto y, por esa razón, se cree que era de fácil acceso a los lectores del tratado de Burmeister y de amplio conocimiento en la época, pues, de lo contrario, su texto perdería la función didáctica y consecuentemente carecería de sentido.

Burmeister (1993) define el análisis musical como la investigación de una poesía cantada [*cantilena*] modal y polifónica, por medio de la división de sus afectos o períodos, de forma tal que “los artificios con los cuales cada uno de ellos fue producido se puedan estudiar y adoptar

como modelos de imitación"⁷ (p. 200-201). En esa definición, el autor delimita las cualidades del objeto de investigación, restringiéndolo a la música vocal, o, por analogía, a la música instrumental que la imita, la cual está compuesta en un modo específico, a partir de las opciones disponibles en el sistema modal vigente, y de forma polifónica, es decir, a más de una voz. Esas cualidades demarcan desde el inicio las posibilidades elementales de apariencia de verdad reconocidas como válidas en el contexto de autoría.

La definición se extiende a la enumeración de las cinco partes del proceso analítico, así denominadas: “1. Investigación del modo; 2. Investigación del género de la melodía; 3. Investigación del tipo de polifonía; 4. Consideración de la cualidad; 5. División del poema en afectos o períodos”⁸ (Burmeister, 1993: p. 200-201). Esas partes se definen a partir las propias cualidades destacadas inicialmente, a manera de abstracciones generalizantes que emergen del repertorio tomado como referencia y funcionan como categorías que posibilitan, en cada caso, reconocer la forma particular en que se presentan los materiales y técnicas propuestos para la imitación.

Burmeister (1993) concluye la descripción de sus categorías analíticas justificando la práctica del análisis como forma de estudio de los artificios presentes en las obras, que favorezca su uso como modelo de imitación (p. 200-203). Según el tratado, se entiende por imitación “el estudio y el empeño en concebir y modelar los poemas musicales conforme a los ejemplos de los maestros compositores, que deben ser hábilmente examinados por medio de análisis”⁹ (Burmeister, 1993: p. 206-207). La imitación puede ser general o específica. Es general cuando diversos modelos y compositores son tomados como referencia para la imitación de la invención, disposición, ornamentación y elaboración contrapuntística. Es específica cuando un único compositor sirve como modelo y, en ese caso, se dice que la composición sigue el estilo de Lasso, por ejemplo, o de Marenzio, esto es, cuando imita el modo particular en que este o aquel compositor inventa y conecta ideas y períodos (Burmeister, 1993: p. 208-209).

⁷ *Analysis cantilenae est cantilenae ad certum Modum, certumque Antiphonorum Genus pertinentis, et in suas affectiones sive periodos, resolvendae, examen quo artificium, quo unaquaeque periodus scatet, considerari et ad imitandum assumi potest.*

⁸ *Partes Analyseos constituuntur quinque 1. Modi inquisitio. 2. Generis Modulaminum: et 3. Antiphonorum indagatio. 4. Qualitatis consideratio. 5. Resolutio carminis in affectiones, sive periodos.*

⁹ *Imitatio est studium et conamen mostra carmina musica ad artificum exempla, per analysin dextre considerata, effingendi et formandi.*

De acuerdo con Burmeister (1993), los verdaderos y especialmente ilustres maestros, cuyas obras cualquier persona puede imitar son Clemens non Papa, Orlando di Lasso, Ivo de Vento, Alexander Utendal, Jacobus Regnart, Johannes Knöfel, Jacob Meiland, Antonio Scandello, André Pevernage, Leonhardt Lechner, Luca Marenzio y Johann Dressler (p. 208-209). Cada uno de esos compositores se destaca por el ejercicio de uno de los cuatro estilos existentes, que son el bajo, el elevado, el medio y el mixto.¹⁰ Meiland, Dressler y Scandello representan el estilo bajo; Clemens non Papa, Ivo de Vento, Regnart, Pevernage y Marenzio, el estilo medio; el estilo elevado o sublime corresponde a Utendal, Knöfel y Lechner; y el estilo mixto, a Orlando di Lasso.

Consideraciones finales

Teniendo en cuenta que la función del ejemplo en el texto es la ilustración del precepto y que, en su calidad de ilustración, los ejemplos ponen en evidencia las formas concretas de los ornamentos tal como se presentan en el repertorio corriente, descubriéndolas ante a los ojos de los lectores del tratado, los ejemplos prueban la veracidad del uso, su actualidad en el repertorio vigente y de moda, y la apariencia de verdad descripta como efecto. Además, el ejemplo eleva la obra elegida para esa función a la condición de modelo, de referencia y, su compositor, a la condición de autoridad, o sea, lo califica como aquel que muestra las posibilidades de producción autorizadas, definiendo las costumbres y las formas de uso común del lenguaje musical.

Es posible que la elección de las obras de Orlando di Lasso como principales ejemplos del tratado se deba al hecho de reconocer al compositor como referencia del estilo mixto, o sea, por representar todos los estilos, inclusive la mezcla de ellos.

A pesar de ser católico y actuar en iglesias y cortes católicas a lo largo de toda su vida (Haar, 2001), Lasso fue tomado por Burmeister como modelo para la formación de músicos luteranos. La recepción de Lasso por parte de los luteranos no ocurre sino mediante la alteración o adaptación del sentido católico al protestante, una vez que la música religiosa cumpliría una función ritual cuyo sentido es determinado por el propio rito, su papel y el contexto en que ocurre.

¹⁰ Para Burmeister (1993), el estilo bajo se caracteriza por el predominio del movimiento por grados conjuntos y de combinaciones consonantes entre las voces. El estilo elevado se caracteriza por la introducción de intervalos más amplios y por la mezcla abundante de disonancias escondidas entre consonancias. El estilo medio es aquel en el cual prevalece un equilibrio entre las cualidades del estilo bajo y del estilo elevado. El estilo mixto es aquel en el cual se adoptan las cualidades de los otros tres estilos de forma arbitraria, no simultánea, sino sucesivamente, conforme a la naturaleza del texto que ornamenta armónicamente el compositor (p. 208-209).

La adopción de referencias católicas para la música protestante demuestra el valor relativo de las técnicas de producción, de acuerdo con la concepción aristotélica, y el valor absoluto de las técnicas de interpretación. La técnica, como modo de obrar, ni es católica ni protestante, sino eminentemente musical. La interpretación de la cosa producida, por otro lado, está condicionada por el contexto de recepción y por el horizonte de sentido de aquellos que la efectúan. En tal caso, influyen las cuestiones dogmático-religiosas, políticas, educativas y culturales. De eso se deduce que, por lo menos en la época de Burmeister y antes de él, no existía propiamente un modo protestante de producir música, pero sí había una forma protestante de interpretarla. La valorización de la interpretación está asociada al valor de la palabra en el ejercicio religioso luterano, al ejercicio de la *sola scriptura*, y a la necesidad de acceder a ella, en sus diversas formas autorizadas de elaboración, como camino de salvación.

Dentro de una perspectiva pedagógica, Burmeister le recomienda al compositor iniciante que comience su formación por la imitación de obras pertenecientes al estilo bajo, prosiga por lo estilo medio, luego por el elevado y la finalice por el mixto. Probablemente este último quede relegado al final del proceso debido a la propia dificultad de realización de la mezcla de los estilos y por la necesidad de conocerlos por separado antes de juntarlos y mezclarlos. Además, aconseja, en una linda metáfora, que el iniciante tenga esas categorías siempre en mente, de modo que, “al empezar a imitar, no se pierda en confusiones y suelte el ancla ante una falsa señal, saliendo a navegar sin antes haber elegido un buen timonel para el navío”.¹¹

Considerando el espacio que se le dedica en el tratado, Lasso fue ciertamente reconocido como ese buen timonel que, mediante el ejemplo de sus obras, debe haber guiado las penas de muchos compositores. Sin embargo, retomando a Burmeister, como la naturaleza y el ejemplo no bastan para la buena formación en el arte de la música, los preceptos formulados por el músico alemán apenas guiarían, en tierra firme, como un faro, las ideas que definirían el camino que el barco tomaría. Lo que, en efectivo, no es poca cosa.

A nosotros, músicos e investigadores del siglo XXI, siguiendo esos preceptos y ejemplos, hoy nos cabe retomar esos caminos en el mar de obras que nos fue legado, reviviendo trayectorias, iluminando artificios y trayendo al presente el presente que la experiencia del cantar, interpretar y oír nos da.

¹¹ *Discrimen futuro componistae habendum est, ne, cum primum imitari coeperit, confusione commissa sacram anchoram adverso bubone quase solvat, ventisque vela, certo navis gubernatore non selecto, committat.* (Burmeister, 1993: p. 210)

Bibliografía

- Ambiel, A. H. J. (2010). *Lamentationes Jeremiae Prophetae de Orlando di Lasso = a aplicação da quinta categoria analítica de Joachim Burmeister* (Tesis doctoral). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Brasil.
- Aristóteles (2005). *Ética a Nicómaco*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Bourdieu, P. (2009). *La eficacia simbólica: religión y política*. Buenos Aires, Argentina: Blos.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Lisboa, Portugal: Difel.
- Burmeister, J. (1993). *Musical Poetics*. New Haven, Estados Unidos: Yale University Press.
- Eco, U. (2010) *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Record.
- Gadamer, H. G. (1999). *Verdad y método*. Salamanca, España: Ediciones Sígueme.
- Haar, J. (2001). Lassus [Orlando di Lasso], Orlande [Roland] de. En: *Grove Music Online*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.6002278212>. Acceso en: 02 de mayo de 2020.
- Lausberg, H. (2004). *Elementos de retórica literária*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Listenius, N. (1537). *Musica*. Wittenberg: Georg Rhau. Disponible en: <https://www.loc.gov/item/41018759>. Acceso en: 28 de abril de 2020.
- Lossius, L. (1600). *Erotemata Dialecticae Et Rhetoricae Philippi Melanthonis*. Wittenberg, Alemania: Hoffmannus. Disponible en: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083297-0>. Acceso en: 8 de mayo de 2020.
- Lutero, M. (2017). *Da autoridade secular*. São Leopoldo, Brasil: Sinodal.
- Lutero, M. (1995). Aos Conselhos de Todas as Cidades da Alemanha para que criem e mantenham escolas cristãs. En M. Lutero. *Obras seleccionadas – volume 5* (pp. 302-325). São Leopoldo, Brasil: Editora Sinodal.
- Pereira, A. M. R. R. (2001). *A Mousiké: das origens ao drama de Eurípedes*. Lisboa, Portugal: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rivera, B. V.; Ruhnke, M. (2001). Joachim Burmeister. En: S. Sadie (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Inglaterra: Macmillan Publisher.

-
- Ruhnke, M. (1955). *Joachim Burmeister: ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*. Kassel, Alemania: Bärenreiter.
- Vlastuin, W. (2018). Sola Scriptura: The Relevance of Luther's Use of Sola Scriptura in De Servo Arbitrio. En: H. Burger; A. Huijgen et al (Ed.). *Sola Scriptura - Biblical and Theological Perspectives on Scripture, Authority, and Hermeneutics* (pp. 243-259). Boston, Estados Unidos: Brill.

CASSIANO DE ALMEIDA BARROS es Licenciado en música (2001), con maestría (2006) y doctorado (2011) de la Universidad Estadual de Campinas – Unicamp. Actualmente, desarrolla un proyecto de posdoctorado en el Programa de Posgraduación en Música de la Universidad del Estado de Santa Catarina – Udesc financiado por Capes. Es autor del libro *Uma chave para a música do século XVIII*, publicado por Editora Appris em 2019.

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Ariadne Musica* de J. C. F. Fischer: un modelo para *El clave bien temperado

Daniel Montalto

Departamento de Artes Musicales y Sonoras (UNA)

montaltis@hotmail.com

Resumen

La influencia ejercida por *El clave bien temperado* de J. S. Bach puede rastrearse en la labor de importantes compositores, quienes al intentar emularla han generado un importante corpus que conforma un legado iniciado por la gran colección bachiana. Se ha escrito mucho sobre el impacto generado por esta obra maestra. Pero ¿Qué ocurrió antes? ¿Existen obras anteriores con el mismo plan formal? ¿Hubo antecedentes o modelos en el proceso de composición de *El clave bien temperado*? En este trabajo se elige, presenta, discute y propone la obra *Ariadne Musica* de J. C. F. Fischer como modelo compositivo para *El clave bien temperado* y se comentan las principales líneas abiertas en recientes trabajos académicos, para finalizar con un estudio comparativo que sustenta la hipótesis planteada en el título.

Palabras clave: J. C. F. Fischer; *Ariadne Musica*; *El clave bien temperado*; J. S. Bach; preludio y fuga

Abstract

J. C. F. Fischer's Ariadne Musica: a Model for The Well-Tempered Clavier

The influence of J. S. Bach's Well-Tempered Clavier can be found in the work of many important composers, whose attempts to emulate the great Bachian collection have resulted in a vast musical legacy. Much has been written regarding the impact of this masterpiece on later works. But what about before? Are there any previous pieces following the same formal plan? Which models, if any, had an impact on the composition of The Well-Tempered Clavier? This article chooses, introduces, discusses and proposes J. C. F. Fischer's Ariadne Musica as a compositional model for The Well-Tempered Clavier and comments on the main lines of research opened by recent scholarly works, to conclude with a comparative study that supports our hypothesis.

Keywords: J. C. F. Fischer; *Ariadne Musica*; *The Well-Tempered Clavier*; J. S. Bach; *prelude and fugue*

Recibido: 02/06/2020

Aceptado: 10/07/2020

Introducción¹

El clave bien temperado (en adelante: *CBT*) de Johann Sebastian Bach (1685-1750) ha sido y continúa siendo hoy en día el principal modelo de la forma fuga seguido por compositores y docentes en el marco de la tradición académica occidental. Una obra con un plan compositivo de tal magnitud excede el plano de la creación musical para abarcar también cuestiones teóricas y pedagógicas, y a su vez extiende los límites alcanzados hasta el momento en cuanto a las formas y técnicas de escritura contrapuntística, iniciando un legado que puede rastrearse en los trabajos de diversos compositores posteriores² bastante diferentes entre sí. La importancia de esta obra maestra para la historia de la música es indiscutida y ha generado una amplia bibliografía específica: existen muchos trabajos académicos y análisis con diversas técnicas que nos dan un claro y amplio panorama sobre todo lo que ha generado su aparición. Podría decirse sin temor a exagerar que el *CBT* ha funcionado como un *Big Bang* para el mundo musical, opacando e incluso ocultando mucho de lo que había a su alrededor y generando la impresión de un surgimiento espontáneo.

Partiendo de dicho panorama surgieron las preguntas que motivan este trabajo: ¿qué pasó antes? ¿Existen obras anteriores al *CBT* con un plan compositivo similar? ¿Bach las conocía? ¿Puede haber materiales melódicos u otros recursos presentes en alguna de ellas que hayan sido reutilizados por Bach? ¿Puede hablarse de antecedentes del *CBT* con verdadero sustento musicológico? Antes de comenzar la búsqueda hay algo que resulta evidente: si bien el planteo no es nuevo, las posibles respuestas a estas preguntas no han sido investigadas en forma proporcional a los ríos de tinta que la obra produjo después de su publicación. Durante la presente investigación hemos podido constatar que muchos músicos profesionales rechazan la idea de pensar en un modelo para la forma fuga distinto al del *CBT*, sin reparar en que existen diversas obras con características muy similares de autores que fueron importantes en la formación de Bach como instrumentista y compositor, pero que luego cayeron prácticamente

¹ El presente artículo se desprende de mi proyecto de tesis doctoral titulado “Antecedentes del Clave Bien Temperado: estudio crítico, análisis comparativo y contribución a la pedagogía del contrapunto instrumental barroco” la cual se encuentra en curso en la Universidad Politécnica de Valencia bajo dirección de la Dra. Luisa Tolosa Robledo.

² Como ejemplos se podrían citar el Op. 28 de F. Chopin (24 preludios en todas las tonalidades), los 24 preludios y fugas de R. Schredin, y el ejemplo más evidente: el Op. 87 de D. Shostakovich (48 preludios y fugas en dos volúmenes) siendo el único hasta la fecha que logró replicar completamente el modelo bachiano. Sobre la influencia del *CBT* en los preludios rusos véase: Roy (2012).

en el olvido y que merecería la pena revisar para poder determinar qué grado de relación tienen con el *CBT* y que ideas ha tomado Bach de ellas. Esto contribuiría a comprender más profundamente el papel de la herencia en el proceso de gestación de esta obra maestra y brindaría un novedoso aporte a la enseñanza de la forma fuga, proponiendo modelos de trabajo alternativos que podrían funcionar en ciertas etapas de estudio complementándose con el tradicional modelo bachiano.

Con esa premisa se inicia este trabajo recurriendo a la búsqueda y elaboración de una lista de posibles antecedentes del *CBT*, para continuar con la selección, presentación y comentario crítico de la obra del título. Como lógico siguiente paso, el análisis musical de algunas fugas que la integran y su posterior comparación con las correspondientes fugas bachianas revela, como se ve más adelante, notables coincidencias entre materiales y procedimientos que permiten suponer que esa obra ha funcionado como antecedente o modelo para la elaboración del *CBT*. Esta hipótesis no pretende ser nueva ni original. De hecho, la búsqueda de bibliografía realizada durante la investigación demostró que ya había sido esbozada en algunos textos de historia y comentada en algunas tesis, artículos y ponencias recibiendo en principio dos tipos de tratamiento: o bien como eje central aunque partiendo desde otro enfoque, o bien en forma de comentarios aislados. Dentro de este panorama, el aporte que pretendemos brindar no pasa entonces por el anuncio de una revelación, sino más bien por la profundización de las líneas abiertas en esos trabajos (algunas de las cuales expondremos oportunamente) y aportarles mayor volumen y sustento merced a un análisis musical exhaustivo que contemple el uso de herramientas analíticas actualizadas.

1. Proceso de selección, lista de antecedentes y reseña bibliográfica

Como observa Manfred Bukofzer (1986) “las antologías de piezas para teclado ordenadas según la serie de los modos, se remontan al renacimiento y aparecen a lo largo de todo el siglo XVII [...] y en las antologías posteriores, las tonalidades ocuparon el lugar de los modos” (p. 371). No debería sorprender entonces que una búsqueda de obras anteriores al *CBT* que tengan un formato similar (en principio: colecciones de piezas breves en distintos tonos) haya arrojado diversos e interesantes resultados que podrían generar nuevas investigaciones. La lista conformada no pretende ser exhaustiva y está ajustada al siguiente criterio de selección: solo

incluye obras para teclado de autores alemanes compuestas o publicadas a partir de 1663 cuya existencia se haya podido constatar mediante la consulta de alguna edición comercial o facsimilar. Para ello, se acudió personalmente a la Biblioteca Central de la Academia de Música de Basilea donde se pudo revisar y extraer copias de las partituras encontradas.

A continuación se ofrece la lista conformada de posibles antecedentes del *CBT*, ordenados según el año de composición o edición, incluyendo una pequeña reseña de su contenido, junto a sus correspondientes códigos de identificación en el catálogo³ de dicha biblioteca (entre paréntesis):

a) Johann Speth (1664-1719): *Ars magna consoni et dissoni*

Colección de 10 tocatas escritas en los 8 modos antiguos y otras piezas sueltas publicada en 1663. Única obra que se conserva de este autor (B 3440 / 3441).

b) Johann Heinrich Kittel (1652–1682): [sin título]

Conjunto de 12 preludios en distintos tonos mayores y menores incluidos en una colección titulada *Brasov tablature* fechada en 1684 (W 237).

c) Johann Kuhnau (1660-1722): *Neuer Clavier Übung*

Colección de suites en 2 volúmenes. El primero contiene 7 suites en distintas tonalidades mayores y el segundo contiene 7 suites en distintas tonalidades menores. Fueron publicados en 1689 y 1692 respectivamente (A 11436).

d) Georg Muffat (1653-1704): *Apparatus Musico Organisticus*

Colección de 12 tocatas compuestas en los 8 modos antiguos y otras piezas sueltas publicada en 1690 (B 3242 / 3243 / 3244 / 3245 / Q 268 / O 1255 / 3085).

e) Johann Pachelbel (1653-1706): *Magnificat fugues*

Colección de 95 fugas compuestas en los 8 modos antiguos y distribuidas como sigue: 23 *primi toni*, 10 *secundi toni*, 11 *tertii toni*, 8 *quarti toni*, 12 *quinti toni*, 10 *sexti toni*, 8 *septimi toni*, 13 *octavi toni*.⁴ Fueron compuestas entre 1695 y 1706 y publicadas como integral recién en 1901 (A 10425 / 10427).

³ http://aleph.unibas.ch/F/ELGYF9MPUIXKDLLB1REBD4JAIA2296DR3QGYA1PAIR9EL35E5T-01909?func=find-b-o&CON_LNG=ENG (catálogo on line consultado el 23/06/2019).

⁴ La música eclesiástica conservaba el uso de la nomenclatura antigua tomada del antiguo sistema modal, donde los tonos impares corresponden a los modos auténticos y los pares a los plagales. En la práctica muchas de estas piezas son tonales y no modales.

f) Franz Xaver Murschhauser (1663-1738): *Octi-tonium Novum Organicum*

Colección de preludios y fugas escritos en los 8 modos antiguos como lo indica su título, publicada en 1696 (O 1257).

g) Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656-1746): *Ariadne Musica*

Colección de 20 preludios y fugas en distintas tonalidades mayores y menores más 5 *ricercara*, publicada en 1702 y re publicada en 1715 (O 2892).

h) Christoph Graupner (1683–1760): *Partien auf das Clavier*

Colección de 8 partitas en distintas tonalidades mayores y menores publicada en 1718 (O 2778/9).

i) Johann Mattheson (1681-1764): *Exemplarische Organisten Probe*

Ejercicios para la práctica del bajo continuo en todas las tonalidades mayores y menores. Obra didáctica utilizada aún en la actualidad, publicada en 1719 (E 2915 / 3503).

j) Friedrich Suppig (¿?-¿?): *Labyrinthus Musicus*

Manuscrito fechado en 1722 que contiene un prefacio titulado *Calculus Musicus* y una extensa composición titulada *Fantasia* que recorre las 24 tonalidades. Única obra conocida de este compositor⁵ (SL 1390 - Sup 1).

Puede observarse que se trata de obras poco difundidas y/o interpretadas, por lo que algunas de ellas merecerían un estudio *ad hoc*. Para el presente trabajo hemos seleccionado la colección *Ariadne Musica* de Johann Caspar Ferdinand Fischer⁶ por las siguientes razones: combina un preludio con una fuga tal como el *CBT*, trabaja con tonalidades mayores y menores en lugar de los modos antiguos,⁷ los objetivos didácticos planteados en las correspondientes portadas son muy similares, y existen remarcables coincidencias entre los materiales melódicos utilizados.

Como se ha dicho, la hipótesis de *Ariadne Musica* como posible modelo para el *CBT* no es nueva y la revisión bibliográfica así lo confirma. Por ejemplo, Bukofzer (1986) se refiere a la obra de Fischer como “el documento más importante de la evolución del temperamento anterior a Bach...” y también como “modelo directo para el *Clave Bien Temperado*, no solo en

⁵ Sin duda es el ejemplo más extraño de toda la lista y reclama su propia investigación.

⁶ Para una semblanza del compositor véase: Walter (2001).

⁷ Hay una excepción: Fischer incluye un preludio y fuga en modo frigio incurriendo en un anacronismo.

lo relativo al orden de las tonalidades sino a veces incluso en lo referente al tema de las fugas” (p. 275). En su extensa tesis doctoral, Rafael Estévez González (2011) dedica un párrafo a los antecedentes del *CBT*, considerando “importantísima” la influencia de *Ariadne Musica* en este sentido, mientras Richard Jones (2000) asegura que fue un “modelo clave en la concepción del Clave Bien Temperado” (p. 160).

Profundizando la línea de estos breves comentarios, uno de los trabajos académicos que dedica un poco más de lugar al tema es una tesis doctoral presentada por Misung Park (2000) en la Universidad de Texas en Austin. Allí encontramos algunos párrafos dedicados a *Ariadne Musica* donde el autor describe su forma, la considera históricamente muy importante y proporciona ejemplos de temas en las fugas de Fischer que Bach re utiliza en el *CBT*. Esta lista coincide mayormente con la aportada por Vivian Chiu (1994) en un artículo aparecido la revista *Clavier*, sugestivamente titulado “What Bach Borrowed from J. K. F. Fischer”. A diferencia de la tesis anterior, aquí se incluyen algunos fragmentos de partitura donde pueden compararse los temas de las fugas en cuestión. Sin embargo, al tratarse de un artículo de escasas páginas no hay mayores comentarios analíticos, confirmándose la necesidad de un estudio a mayor escala que compare las obras y piezas sus integrantes en forma más exhaustiva, en línea con el aporte que este artículo pretende realizar.

Por último se comenta la referencia más antigua y a su vez más importante y profunda para este estudio: una ponencia presentada por Ichiro Sumikura (1977) en un congreso sobre Bach en Leipzig. En general, aquí se tratan las mismas cuestiones que en los textos antes mencionados (de hecho, Jones y Chiu lo citan en sus escritos) pero además se abren poderosas líneas argumentales en el sentido musicológico que reclaman mayor desarrollo: el disertante parece absolutamente convencido de que *Ariadne Musica* fue el modelo principal para la composición del *CBT*, y relevando las fuentes bibliográficas traza una especie de recorrido histórico que muestra cómo esta idea fue ganando fuerza con el tiempo, a partir de la primera mención de J. C. F. Fischer en un tratado historia de la interpretación del órgano publicado en 1884. Esta línea cronológica termina en lo que, según su criterio, es la pregunta más importante, que el autor se limita a dejar esbozada y que podría resumirse como: “de qué manera absorbió Bach la influencia de Fischer y que hizo con ella”. En cuanto a las correspondencias entre los temas de las fugas, encontramos los mismos ejemplos dados por los otros autores pero con el agregado de una interesante y novedosa reflexión: el disertante

asegura que si bien Bach realizó cambios que “mejoran” los originales, los temas de fuga de Fischer suelen ser más cortos y concisos que los de otros compositores contemporáneos, y siendo estas dos cualidades muy características de los inolvidables temas bachianos, ya no se trataría únicamente de una correspondencia temática sino también de una similitud estilística entre Bach y Fischer relacionada con la manera de concebir motivos pregnantes. Esta profunda observación sería una constatación más de la influencia de Fischer sobre Bach, y ha sido una guía importante para nuestro estudio comparativo, como se verá más adelante.

2. Comentario crítico y primeras coincidencias formales

Ariadne Musica es una colección de piezas para órgano dividida en dos partes. La primera consta de los mencionados 20 preludios y fugas en distintas tonalidades y la segunda consta de 5 *ricercara* dedicados a cada uno de los ciclos y festividades del año litúrgico. Existe evidencia de una primera publicación en 1702 que hoy se considera perdida. La edición facsimilar que se conoce corresponde a su re publicación de 1715 y es la fuente primaria utilizada para este trabajo.⁸ El título de la obra sigue la costumbre de la época haciendo referencia a la mitología griega, en este caso a la leyenda de Teseo y el Minotauro. Según esta historia, Ariadna ayuda a Teseo entregándole un ovillo de hilo que éste habrá de ir desenrollando para poder guiarse hacia la salida del laberinto de Creta, donde debe ir para dar muerte al Minotauro. En el texto de la portada el autor justifica el título proponiendo una analogía: así como el hilo de Ariadna ayudó a Teseo a encontrar la salida del laberinto de Creta, Ariadna música guiará al estudioso a través del laberinto de las distintas tonalidades. Y comparando ambas portadas la primera similitud con en *CBT* salta a la vista: mientras que Fischer recomienda el estudio de su obra “a maestros y discípulos por su virtud y utilidad” Bach, en virtual paráfrasis, propone la suya “para el provecho de los jóvenes deseosos de aprender y para el entretenimiento de aquellos que ya conocen este arte”. Por otro lado, es sabido que en este tipo de colecciones el orden de presentación de las tonalidades no es casual y da lugar a ciertas observaciones.⁹ Los 20 preludios y fugas de *Ariadne Musica* están presentados de la siguiente manera:

⁸ Existe una edición de sus obras completas para teclado a cargo de Breitkopf & Härtel, citada en la bibliografía.

⁹ Existen obras cuyas piezas están ordenadas por tonos, por quintas, o incluso de manera aleatoria.

-
- I. Preludio y fuga en Do mayor
 - II. Preludio y fuga en do # menor
 - III. Preludio y fuga en re menor
 - IV. Preludio y fuga en Re mayor
 - V. Preludio y fuga en Mi b mayor
 - VI. Preludio y fuga en mi frigio
 - VII. Preludio y fuga en mi menor
 - VIII. Preludio y fuga en Mi mayor
 - IX. Preludio y fuga en fa menor
 - X. Preludio y fuga en Fa mayor
 - XI. Preludio y fuga en fa # menor
 - XII. Preludio y fuga en sol menor
 - XIII. Preludio y fuga en Sol mayor
 - XIV. Preludio y fuga en La b mayor
 - XV. Preludio y fuga en la menor
 - XVI. Preludio y fuga en La mayor
 - XVII. Preludio y fuga en Si b mayor
 - XVIII. Preludio y fuga en si menor
 - XIX. Preludio y fuga en Si mayor
 - XX. Preludio y fuga en do menor

Se observa un orden cromático ascendente que suele asociarse a la idea de ascenso gradual hacia el conocimiento.¹⁰ A diferencia del *CBT*, cuando se utilizan ambos modos de una misma tonalidad el menor aparece primero. La única excepción es la tonalidad de Do que abre y cierra la colección en el sentido inverso: el primer número está en Do mayor y último en do menor, lo cual aporta cierto carácter cíclico que no aparece en otras obras similares, incluido el *CBT*. Otros puntos que merecen comentarse son el uso del modo frigio y la omisión de algunas tonalidades, temas que al situarse mínimamente en el contexto de la época se comprenderán rápidamente. Durante el siglo XVII se produce la transición entre la práctica modal y la

¹⁰ Idea presente en las obras pedagógicas tituladas *Gradus ad Parnassum*.

práctica tonal y esto no ocurre de la noche a la mañana. Por el contrario, merced a la música ficta los 8 modos antiguos van decantando en los modernos modos mayor y menor, en un lento proceso que aparece en la práctica y luego la teoría va aceptando de manera muy paulatina y hasta caótica. Y precisamente el modo frigio parece ser el más resistente a este proceso, reapareciendo muchas veces como recurso en la práctica tonal hasta en épocas muy avanzadas.¹¹ Según Bukofzer (1986) “el único modo que sobrevivió fue el frigio. La independencia de este modo es incluso evidente en época tan tardía como la de J. C. F. Fischer, quien en su *Ariadne Musica* presentó tres preludios y fugas en modo frigio, mi y Mi sucesivamente” (390). El concepto de “época tan tardía como la de J. C. F. Fischer” da la idea de que la inclusión del modo frigio en esta colección representa un anacronismo que refleja el momento de transición. Y siempre resulta interesante observar que los buenos compositores pertenecientes a esta u otras épocas similares eran perfectamente conscientes de estos cambios y podían trabajar dentro de ambas prácticas según las necesidades del momento. El enigma de las tonalidades omitidas tampoco es tal, como ya se dijo. Cuando se habla de una colección como *Ariadne Musica* las primeras preguntas que surgen suelen ser por qué el compositor utiliza solo 19 tonalidades y no las 24, y por qué omite precisamente esas y no otras. Las respuestas tienen un sentido muy práctico: observando las tonalidades utilizadas salta a la vista que se omiten las que poseen mayor número de alteraciones (5, 6 y 7). Esto se debe a que los temperamentos utilizados en la época, conocidos bajo la categoría general de “mesotónicos” contenían un intervalo impracticable conocido como “quinta del lobo” (generalmente ubicada entre Sol # y Mi b) que restringía el uso de las tonalidades con mayor número de alteraciones, donde ese intervalo tiene mayores posibilidades de aparecer. Esto puede observarse a nivel general en el acotado rango modulatorio de la música barroca (normalmente una quinta de distancia como máximo) y en la utilización casi exclusiva de tonalidades de hasta 4 alteraciones. Más tarde, la adopción del temperamento igual corregiría este intervalo “defectuoso” y permitiría las modulaciones más lejanas y la utilización de todas las tonalidades que se observan con creciente frecuencia en los períodos siguientes, aunque esta evolución del lenguaje armónico se consigue “a precio de eliminar las características diferenciales entre las distintas tonalidades” (Goldáraz Gainza, 2004: p. 259) tan apreciadas en el pasado.

¹¹ Un ejemplo de esto es el recurso armónico conocido como semicadencia frigia.

Otro aspecto digno de mención y muy relacionado con lo anterior es que algunas de las armaduras de clave empleadas no se corresponden con la tonalidad del preludio y fuga en cuestión, generando una ambigüedad que merece aclararse. A continuación, la lista completa de números con este tipo de excepciones:

Número	Tonalidad	Armadura	Excepción
III	re m	Sin alteraciones	Falta Si b
VII	mi m	Fa #-Do #	Añade Do #
IX	fa m	Si b-Mi b-La b	Falta Re b
XI	fa # m	Fa #-Do #-Sol #-Re #	Añade Re #
XII	sol m	Si b	Falta Mi b
XIV	La b M	Si b-Mi b-La b	Falta Re b
XVIII	si m	Fa #-Do #-Sol #	Añade Sol #
XX	do m	Si b-Mi b	Falta La b

Tabla 1: números con excepciones en la armadura de clave.

La observación de la tabla precedente aclara la situación: las excepciones producen la elevación el sexto grado en las escalas menores, llevándolas al modo dórico. Nuevamente aquí el compositor está siguiendo la tradición arcaizante que requería el respeto a la estructura modal, al menos en apariencia. Por ejemplo: en III la armadura de clave para re menor sin su alteración propia Si b corresponde al modo dórico aunque en el transcurso de la pieza se utilice el accidental Si b transportándose en la práctica al modo menor, y lo mismo vale para las demás tonalidades menores. El caso de La b Mayor (XIV) es más difícil de explicar: se trata de una escala mayor con el cuarto grado elevado, de acuerdo a la excepción aplicada, que la lleva al impracticable modo lidio. Como es de suponer, el accidental Re b es constantemente usado tanto en el preludio como en la fuga por lo que ambas piezas en la práctica suenan en La b Mayor, y los pocos pasajes donde aparece el Re natural (compases 8 al 10 del preludio, por ejemplo) corresponden a inflexiones armónicas que no cambian el contexto tonal. Es posible

entonces que esta excepción se deba a la misma causa que las otras: asociar la moderna escala mayor con alguno de los modos antiguos, aunque sea con el impracticable modo lidio, como también podría deberse a la convención tácita consistente en evitar el uso de armaduras de clave con más de 4 alteraciones propias. En cualquier caso es interesante observar que la colección de Fischer, con algunos aspectos modernos y otros arcaizantes, parece tener un pie en el pasado y el otro en el futuro, tal como observamos en diversas obras compuestas en períodos de transición.

3. Análisis comparativo de cuatro casos

3.1. Caso 1¹²

La fuga I en Do mayor de *Ariadne Musica* tiene 12 compases divididos en 2 secciones. Posee cadencias (una al V y otra al I grado) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 11 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 8) respuesta tonal (2, 4, 5) imitación en el V grado (6, 7) cabeza del sujeto (9, 10, 11). Utiliza entradas en estrecho por pares (1 y 2) (3 y 4) (5 y 6) (7 y 8) y su actividad armónica es baja ya que solo modula al V grado para regresar luego al I.

Por su lado, la fuga V en Re mayor del *CBT II* (BWV 874) posee 50 compases y 3 cadencias (dos al I y una al III grado) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 20 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 8, 15, 17, 20) respuesta real (2, 4, 7, 13, 14, 18) imitación en el II grado (5) imitación en el VI grado (6, 9, 11) imitación en el III grado (10, 12) imitación en el IV grado

¹² Este caso es un aporte original no presente en la bibliografía relevada hasta el momento.

(16). También utiliza entradas en estrecho (7, 8) (9, 10, 11) (13, 14) (15, 16) 19, 20) y su actividad armónica es media, merced a algunos cambios de centro tonal.

En conclusión, la comparación temática muestra ciertas similitudes: el comienzo acéfalo (silencio de corchea) y las tres corcheas repetidas seguidas de una figura más larga es igual en ambos sujetos, como así también la tendencia general al descenso hacia la tercera del I grado: partiendo desde la quinta en el primer caso y desde la fundamental en el segundo caso. Por otro lado, las semicorcheas del segundo compás en el sujeto de Fischer pueden pensarse como un típico ornamento barroco sobre la nota sol, que bien podría eliminarse si la intención fuera reducir el tema a sus notas fundamentales, pasando directamente a la nota mi del tercer compás, adonde las cuatro corcheas del segundo compás parecen dirigirse. Hecha esta operación, los sujetos se parecen aún más que antes y este razonamiento va en línea con la idea expuesta por Sumikura (1977) acerca de la mayor concisión en los sujetos de Bach respecto de los de sus contemporáneos. Por otro lado, observando los demás parámetros se advierte en la fuga de Bach un trabajo formal más voluminoso y ambicioso, con un mayor desarrollo de casi todos los elementos. Ya la diferencia en la cantidad de compases, o las 20 entradas del sujeto de Bach frente a 11 de Fischer dan una idea de las proporciones de cada obra, así como también la mayor actividad armónica y la incorporación del sujeto en otros grados de la escala en la fuga bachiana, además de los básicos sujeto en el I grado y respuesta en el V grado (ya sea tonal o real) que exclusivamente usa Fischer nos dan una idea del estadio mucho más avanzado de la técnica de escritura. No obstante, puede señalarse otra coincidencia en la alta cantidad de entradas en estrecho utilizada en ambas fugas, para lo cual los correspondientes sujetos parecen prestarse de manera idónea.

3.2. Caso 2¹³

La fuga V en Mi bemol Mayor de *Ariadne Musica* tiene solamente 11 compases divididos en 2 secciones. Posee 2 cadencias (una al V y otra al I grado) y presenta el siguiente sujeto:

¹³ Caso presentado en los trabajos de Chiu (1994) y Park (2000). El análisis es propio.



Este sujeto aparece un total de 10 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 5, 6, 10) respuesta tonal (2, 4) imitación en el V grado (7, 8, 9). Utiliza entradas en estrecho (5, 6) y (7, 8, 9) y su actividad armónica es baja ya que solo modula al V grado para regresar luego al I.

Por su lado, la fuga XVI en sol menor del *CBT I* (BWV 861) tiene 34 compases divididos en 3 secciones. Posee 3 cadencias (una al relativo mayor y dos al I grado) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 16 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 11, 12, 13, 14, 15, 16) respuesta tonal (2, 4) imitación en el III grado (5) respuesta tonal en el III grado (6, 7, 8) imitación en el IV grado (9, 10). Solo utiliza 3 entradas en estrecho (12, 13, 14) y su actividad armónica es media, merced a la modulación al III grado y a algunas inflexiones hacia otros grados.

En conclusión, la comparación temática muestra una similitud tan grande que puede hablarse del mismo tema con las siguientes modificaciones introducidas por Bach:

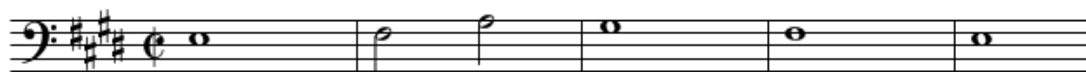
- a) El cambio de modo (mayor por menor)
- b) El agregado de la fundamental (sol) antes de la sensible (fa#)
- c) El cambio de figuras (negras por corcheas) en las dos notas anteriores
- d) La introducción de un silencio de corchea en el segundo compás

Siguiendo con la idea de “mejoras” propuesta por Sumikura (1977), estas modificaciones le confieren un mayor interés al tema aumentando su tensión y dramatismo. Tanto el cambio de modo como la detención producida por el ritmo de negras y por el silencio agregado son fundamentales en este sentido. Como en el caso anterior hay una escala de trabajo más grande y en la fuga de Bach: 34 compases frente a 11 de Fischer, 3 secciones frente a 2, y 16 entradas frente a 10 dan muestra suficiente de ello. En la misma línea se observa en la fuga de Bach una mayor actividad armónica y la aparición del sujeto en otros grados de la escala (además del

esquema básico *dux comes*, es decir: sujeto y respuesta tonal o real) sumados a la inclusión de un contra sujeto y sendos divertimentos, todos elementos ausentes en la fuga de Fischer. Nuevamente hay coincidencia en la cantidad de entradas en estrecho, siendo baja en ambos casos, aunque algo superior en la fuga de Fischer.

3.3. Caso 3¹⁴

La fuga VIII en Mi Mayor de *Ariadne Musica* tiene 50 compases divididos en 2 secciones. Posee 2 cadencias (una al V grado y otra al I grado) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 12 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 7, 8, 9, 10) respuesta real (2, 4, 5, 6, 11, 12). Utiliza muchas entradas en estrecho (4, 5) y (6, 7) (8, 9, 10) (11, 12) y su actividad armónica es baja ya que solo modula al V grado para regresar luego al I.

Por su lado, la fuga IX en Mi Mayor del *CBT II* (BWV 878) tiene 43 compases divididos en 3 secciones. Posee 6 cadencias (dos al V grado y una al VI, II, III, y I) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 17 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 6, 8, 9, 14, 16) respuesta real (2, 4, 5, 7, 10, 11, 13, 15, 17) imitación en el II grado (12). Utiliza muchas entradas en estrecho (5, 6, 7, 8) (9, 10) (11, 12) (13, 14, 15) y su actividad armónica es alta, merced a varias modulaciones e inflexiones tonales.

En conclusión, la comparación temática en este caso es lapidaria: como ha sido señalado en los trabajos comentados anteriormente, el sujeto es el mismo en ambas fugas, que también comparten la tonalidad. La única modificación introducida por Bach es un acortamiento rítmico de la tercera y la cuarta figura a la mitad del valor asignado por Fischer, lo cual aporta

¹⁴ Ídem.

el dinamismo y concisión explicados por Sumikura (1977) en su ponencia, pero sin cambiar el tema de manera esencial. La fuga de Fischer es la más extensa de las presentadas hasta el momento, siendo el primer caso en el que se puede hablar de cierta paridad en el sentido formal, pero nuevamente la mayor actividad armónica merced a la aparición de diversas cadencias a distintos tonos, sumada a la inclusión de un contra sujeto y la diferencia en la cantidad de entradas del sujeto vuelve a demostrar la mayor escala del trabajo bachiano. En cuanto a las entradas en estrecho, encontramos otra coincidencia en el abundante uso de este recurso merced a la idoneidad del sujeto, siendo algo menor en el caso de la fuga de Fischer.

3.4. Caso 4¹⁵

La fuga X en Fa Mayor de *Ariadne Musica* tiene 34 compases sin cambios de sección. Posee solo una cadencia final al I grado y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 8 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 4, 5, 8) respuesta real (6, 7) respuesta tonal (2). Su estructura es muy simple y no presenta entradas en estrecho ni cambios de centro tonal, por lo que su actividad armónica es muy baja.

Por su lado, la fuga XI en Fa Mayor del *CBT I* (BWV 856) tiene 72 compases sin cambios de sección. Posee 2 cadencias (al relativo menor y al I grado) y presenta el siguiente sujeto:



Este sujeto aparece un total de 13 veces de acuerdo al siguiente detalle: sujeto original (entradas 1, 3, 4, 6, 7) respuesta tonal (2) respuesta real (5) imitación en el II grado (11, 12, 13) imitación en el VI grado (8, 9, 10). Utiliza entradas en estrecho (6, 7) (8, 9, 10) (11, 12, 13) y su actividad armónica es media, con inflexiones al V grado y al relativo menor.

¹⁵ Ídem.

En conclusión, la comparación temática vuelve a mostrar enormes similitudes comenzando por la tonalidad, el compás ternario y la anacrusa, y siguiendo por el diseño melódico descendente. Podría hablarse del mismo tema con el agregado de ornamentos: Bach utiliza las mismas notas introduciendo una escala en semicorcheas en los compases 2 y 3 evitando así la fórmula negra con puntillo-corchea y simplificando el ritmo, con lo cual, siguiendo el mismo criterio que en los otros casos el tema gana en concisión, variedad y dinamismo pero a costa de perder ese grácil impulso típico de la danza presente en el original de Fischer. La comparación formal vuelve a mostrar grandes diferencias de proporción y extensión: la fuga de Fischer, con sus 34 compases, sin modulaciones ni cambios de centro tonal de ningún tipo, con solo 8 entradas (ninguna en estrecho) y una única cadencia final, se encuentra entre las más básicas de toda su colección, mientras que la fuga de Bach, con sus 72 compases, inflexiones tonales a distintos grados que aportan variedad en la armonía, 13 entradas en total incluyendo algunas a grados más infrecuentes como el VI y el II, y varias de ellas en estrecho, responde a los altos estándares de equilibrio formal y desarrollo de los recursos técnicos habituales en otras piezas del *CBT*.

Conclusiones finales

Observando la lista de posibles antecedentes presentada al principio y teniendo en cuenta las fechas de composición y/o edición de las obras, se puede concluir que la creación del *CBT* no surge espontáneamente como un acontecimiento único en su especie, sino que es concomitante con los intentos en el mismo sentido de otros compositores que en mayor o menor medida pudieron servir de antecedentes y/o modelos a emular. A su vez, los resultados del análisis comparativo permiten conjeturar con bases sólidas que J. S. Bach compuso su colección habiendo conocido, asimilado como referencia, y utilizado materiales presentes en la *Ariadne Musica* de J. C. F. Fischer. Las coincidencias melódicas de los sujetos (con mayor o menor grado de modificación) como también la similitud en el tratamiento de ciertos recursos técnicos (como las entradas en estrecho o el uso de la misma tonalidad en la mayoría de las fugas comparadas) son contundentes al respecto y parecen confirmar esta hipótesis, enunciada con anterioridad en algunos trabajos pero carente de un análisis musical más profundo que le aporte el sustento adecuado.

Por otro lado, las diferencias entre ambas colecciones tienen más que ver con la magnitud formal de cada fuga y el desarrollo de la armonía: comparando parámetros como la cantidad de compases, las entradas del sujeto o las diversas modulaciones y tonalizaciones, puede verse cómo Bach lleva hasta su límite (e incluso lo extiende) a las formas compositivas de su época creando un punto de inflexión en la historia de la música occidental, mientras que la colección de Fischer se encuentra anclada en un estadio más básico del desarrollo del sistema tonal y la armonía funcional. Sin embargo, esta comparación no implica necesariamente una subestimación: muy por el contrario, *Ariadne Musica* presenta la solidez técnica necesaria como para poder servir de antecedente y fuente de material para la composición del *CBT* incluyendo además, como rasgo en común con éste, esa característica concisión temática tan apreciada en las fugas bachianas.

Por último, es importante destacar que el presente artículo intenta generar líneas a futuro, pues sumado al interés musicológico intrínseco de la investigación sobre los antecedentes del *CBT*, el ejercicio de comparar una obra maestra con su modelo compositivo resulta de sumo interés práctico, ya que permite apreciar como un compositor tan importante trabajó un material preexistente y las modificaciones que introdujo. Asimismo, busca contribuir en el campo pedagógico proponiendo un modelo alternativo para la enseñanza de la fuga que resulte más sencillo y abordable sin resignar calidad técnica. La experiencia docente nos sugiere la utilidad de tales herramientas en el aprendizaje del contrapunto instrumental barroco, sobre todo en ciertas etapas del estudio.

Bibliografía

- Bukofzer, M. (1986). *La música en la época barroca: De Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza.
- Chiu, V. (1994). What Bach Borrowed from J K F Fischer. *Clavier*, vol. 33, 28-32.
- Estévez González, R. (2011). *El Clave bien temperado. J. S. Bach. Análisis estructurales de las 48 fugas. Una propuesta metodológica para Centros Superiores Musicales de Educación* (tesis de doctorado). Universidad de la Laguna, Tenerife.
- Goldáraz Gaínza, J. (2004). *Afinación y temperamentos históricos*. Madrid: Alianza.

-
- Heinemann, E. y Tomita, Y. (ed.) (2007). [J. S. Bach:] *Das Wohltemperierte Klavier*. Munich: G. Henle Verlag.
- Jones, R. (2000). Las obras para clave: Bach como profesor y como virtuoso. En J. Butt, *Vida y obra de J. S. Bach* (pp. 158-161). Madrid: Akal.
- Park, M. (2000). *Chaconnes and Passacaglias in the Keyboard Music of François Couperin (1668-1733) and Johann Caspar Ferdinand Fischer (1665-1746)* (tesis de doctorado). Universidad de Texas, Austin.
- Roy, M. (2012). *The genesis of the Soviet prelude set for piano: Shostakovich, Zaderatsky, Zhelobinsky, and Goltz* (tesis de master). Universidad de Washington, Seattle.
- Sumikura, I. (1977). Johann Sebastian Bach und Johann Kaspar Ferdinand Fischer. En *III Internationalen Bach fest der DDR*. (pp. 228-233). Leipzig: W. Felix et al.
- Walter, R. (2001). Fischer, Johann Caspar Ferdinand. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 8 (pp. 893-896). New York: Stanley Sadie.
- Werra, E. (ed.) (1901). *J. C. F. Fischer: Sämtliche Werke für Klavier und Orgel*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

DANIEL MONTALTO es Licenciado en Artes Musicales por la UNA y Magister en Música por la Universidad Politécnica de Valencia. Profesor Titular Ordinario de Contrapunto I y II y Profesor Adjunto de Armonía I y II en el DAMus – UNA. Ex docente del Conservatorio Superior de Música “Ástor Piazzolla” y del C.E.A.M.C. Pianista e investigador.

SECCIÓN “ARTÍCULOS”

Informe de investigación

Proyecto de investigación PIACyT

**La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas
estéticas de la práctica de la música antigua en el presente**

Código del proyecto: 34/0518

Departamento de Artes Musicales y Sonoras (DAMus)

Instituto de Investigación en Artes Musicales (IIAM)

Universidad Nacional de las Artes (UNA)

Director: Gabriel Pérsico
gabrielpersico@gmail.com

Investigadora: Sandra Giron
giron.sandra@gmail.com

Investigadora: Gabriela Susana Galván
gabiflut@gmail.com

Resumen

La presente exposición informa sucintamente sobre tres aspectos de la investigación que el equipo desarrolla. En primer lugar, realizamos una profundización sobre la teoría implícita contemporánea a los repertorios abordados. En segundo lugar, nos referimos al análisis de una pieza a partir de criterios surgidos de dicha teoría, orientados a la ejecución. Y en tercer lugar, describimos un aspecto de la praxis, que en este caso se centra en la construcción de un modelo de flauta histórico, imprescindible para una ejecución adecuada del repertorio.

1) La doctrina de los afectos (*Affektenlehre*) se basa en la idea de que la música es un lenguaje capaz de suscitar en el oyente determinadas pasiones. En este sentido, el músico sería parecido a un orador que busca mover determinados hilos en el alma del oyente con el fin de conmoverlo, persuadirlo, disuadirlo, etc. Para lograr este fin, es necesario que conozca –entre otras cosas– el funcionamiento del alma humana, qué se

Abstract

Baroque Transverse Flute and its Repertoire. Some Aesthetic Problems Regarding the Practice of Early Music in the Present

Our research group has been working on three subjects: Firstly, we focus on the theoretical background of the repertoires we are dealing with. Secondly, we refer to the analysis of a piece based on performative criteria arising from that theory. And thirdly, more related to praxis, we describe the process of constructing a model of a historical flute, essential for the proper performance of the repertoire.

1) The doctrine of affects (Affektenlehre) is based on the idea that music is a language capable of arousing certain passions in the listener. In this sense, the musician would be similar to an orator who seeks to pull certain strings in the soul of the listener in order to move, persuade, dissuade, etc. To achieve this end, it is necessary for him to know - among other things -

entiende por “afecto” o pasión y en qué consiste la conexión entre el alma y el cuerpo. A partir de mediados del siglo XVII, una posible respuesta a estas cuestiones vino de la mano del filósofo René Descartes, quien había elaborado un sistema de las pasiones en su Tratado de las pasiones del alma de 1649. En este libro Descartes lleva a cabo un análisis detallado y riguroso de las pasiones del alma y de sus relaciones con el cuerpo, proporcionando un apoyo “científico” a la teoría musical de la *Affektenlehre*. Relacionamos la obra del filósofo con los escritos del pintor francés Charles Le Brun y el pensamiento del teórico alemán Johann Mattheson.

2) Analizamos con las herramientas que nos brinda la “Música Poética”, es decir la Retórica aplicada a la música, el primer movimiento *Largo* de la sonata en sol menor Op. 2 para flauta de Pietro Locatelli. Partimos del “asunto”, la *inventio*, que especialmente identificamos con un determinado afecto en relación con la tonalidad principal. Desarrollamos a continuación un análisis de la *dispositio* (estructura formal del discurso) teniendo en cuenta a las figuras retóricas (*elocutio*) que definen la función de cada sección. Dichas figuras o tropos se describen en el texto.¹ El análisis de la *dispositio* se visualiza en un gráfico junto con la sintaxis y el plan tonal.

El propósito final es ayudar a la *pronuntiatio* o *actio*, es decir, la interpretación peculiar que el intérprete historicista debe construir/componer en el momento de la ejecución.

3) Se describe aquí sucintamente la experiencia de construcción de un modelo de flauta histórico realizada por la autora, intérprete de flauta, bajo la dirección de un reconocido especialista, quien es a la vez musicólogo y *luthier*, en Londres durante el presente año. Al poner en relación su experiencia como intérprete y como constructora, la autora destaca los rasgos artesanales de ambas actividades. Si bien cambian los escenarios, un taller o una sala de conciertos, se postula que el proceso es básicamente el mismo y la satisfacción por un trabajo bien realizado también.

El presente trabajo fue presentado en las V Jornadas de Becarios, Tesistas y Graduados y el III Encuentro de equipos de investigación.

Palabras clave: retórica musical; afectos; música barroca; construcción; flauta travesera

how the human soul works, what is meant by "affection" or passion, and what the connection between the soul and the body consists of. From the mid-seventeenth century, a possible answer to these questions came from the philosopher René Descartes, who had developed a system of passions in his Treatise on the Passions of the Soul of 1649. In his book Descartes carries out a detailed and rigorous analysis of the passions of the soul and its relations with the body, providing a "scientific" support to the musical theory of the Affektenlehre. We relate the philosopher's work to the writings of the French painter Charles LeBrun and the thought of the German theorist Johann Mattheson.

2) We analyze with the tools provided by "Poetic Music", i.e. Rhetoric applied to music, the first movement Largo of the sonata in G minor Op. 2 for flute by Pietro Locatelli. We start from the "subject", the inventio, which we especially identify with a certain affection in relation to the main tonality. We then develop an analysis of the dispositio (formal structure of the discourse) taking into account the rhetorical figures (elocutio) that define the function of each section. The figures or tropes are described in the text. The analysis of the dispositio is displayed in a graphic together with the syntax and the tonal plan. The final purpose is to help the pronuntiatio or actio, that is, the peculiar interpretation that an early music musician must master at the moment of the performance.

3) Here is a brief description of the experience of building a historical flute model by one of the members of our research group, under the direction of a renowned specialist, who is both a musicologist and a luthier, in London during this year. In relating her experience as a performer and as a builder, the author highlights the artisan features of both activities. Although the settings may vary, whether a concert hall or a workshop, the process is basically the same and the satisfaction for a well done job as well.

This work was presented at the V Conference of Scholarship Holders, Thesis Holders and Graduates and the III Meeting of Research Teams.

Keywords: musical rhetoric; affects; baroque music; construction; transverse flute

Recibido: 30/05/2020

Aceptado: 10/07/2020

¹ Ver glosario de figuras en el apéndice.

1. Expresar los afectos: Descartes y LeBrun

Sandra Giron
giron.sandra@gmail.com

Uno de los teóricos más destacado de la *Affektenlehre*, Johannes Mattheson, ([1739] en Lenneberg, 1958) estaba familiarizado con el tratado de Descartes, cosa que él mismo reconoce: “resulta de mucha ayuda aquí la doctrina de los temperamentos y emociones, para las cuales vale la pena estudiar a Descartes, puesto que ha hecho mucho para la música. Su doctrina nos enseña a distinguir entre las mentes de los oyentes y las fuerzas sonoras que tienen efecto sobre ellas.” (*Ibidem*, p. 51)

Nos preguntamos si es plausible pensar que la influencia de Descartes en Mattheson ha estado mediatizada por otros intentos anteriores de aplicar la teoría cartesiana a las artes, tomando en cuenta que entre la publicación del libro de Descartes y del libro de Mattheson en Alemania transcurrieron más de sesenta años y, además, que los dos autores pertenecían a ámbitos culturales diferentes.

Poco tiempo después de la publicación del *Tratado* cartesiano, el pintor francés Charles Le Brun aplicó de modo convincente la teoría de Descartes a la expresión de las pasiones en la pintura. Creo que la teoría de Le Brun, junto con otros aportes, podría haber servido de puente entre la exposición puramente teórica (sin referencia alguna a las artes) de Descartes y su aplicación a la música por parte de Mattheson, porque se enfoca en los gestos y rasgos corporales visibles de las pasiones, cosa en la que no profundiza Descartes y que sí importa a la doctrina musical de la *Affektenlehre*. Además, Le Brun fue muy influyente en la teoría y práctica de la pintura en la segunda mitad del siglo XVII, y su método para expresar las pasiones fue una aplicación exitosa a un arte que, al igual que la música, también se consideraba ‘elocuente’.

1.1. Las pasiones en el Tratado de Descartes

En primer lugar, es necesario aclarar el significado de “afecto” o “pasión”. Descartes (1649) define “pasión” en sentido amplio como “las percepciones, o los sentimientos, o las emociones del alma, que se refieren particularmente a ella” (Art. 27). Tomado en sentido amplio, enton-

ces, podemos tomar “pasión” y “afecto” como sinónimos; en la traducción de Mattheson realizada por Lenneberg se mencionan también “afecto, pasión, sentimiento o emoción” como posibles traducciones compatibles de “*Affekt*”.

Lo importante del término pasión para Descartes radica en el sentido “pasivo” del término, es decir, la pasión sería lo contrario a la acción. El alma puede o bien actuar o bien recibir el efecto de una acción producida por otra cosa. La pasión sería justamente este efecto. En sentido estricto, para Descartes las “pasiones del alma” son los efectos de las acciones del cuerpo sobre ella. Estas deben entenderse como el resultado del movimiento de los “espíritus animales” que serían como cuerpos muy pequeños que circulan por nuestra sangre y que pueden llegar a nuestra alma a través de la glándula pineal, situada a la base de nuestro cerebro. Las pasiones del alma, entonces, son efecto o resultado de una acción: no son acciones, sino efectos de acciones; tal vez un buen término para referirnos a ellas serían “afecciones” del alma.

Un objeto que percibimos (por ejemplo, un tigre) causa una serie de movimientos de los espíritus animales en nuestra sangre y que llegan a nuestra alma, produciendo *temor*. Esta pasión, a su vez, dispone al cuerpo a salir corriendo y huir del tigre. Mediante estas explicaciones de tipo causa-efecto Descartes arma un complejo sistema, que parte de seis pasiones primarias (la admiración, el deseo, el amor y el odio, la alegría y la tristeza). Todas las demás pasiones resultan de la combinación de estas seis; por ejemplo, la piedad combina la tristeza y el amor hacia aquellos que vemos sufrir.

Es importante subrayar que el objetivo de Descartes al escribir su *Tratado de las pasiones* era moral: el conocimiento del funcionamiento de nuestras pasiones nos permitirá frenar aquellas pasiones que nos llevan al vicio y fomentar aquellas que conducen hacia una vida virtuosa. Sin duda esto tampoco era un detalle menor para la retórica musical, porque el aspecto ético de la música, es decir, su carácter formador y educativo, formaba parte importante de la teoría musical de Mattheson, quien afirma que “el músico debe fomentar amor hacia la virtud y rechazo hacia el mal. Pues el verdadero objeto de la música es, sobre todo, dar una lección moral” (Mattheson, 1739, §54).

En Descartes la relación entre el cuerpo y el alma consiste entonces en un mecanismo de estímulo que va del cuerpo al alma a través de los espíritus animales y que produce luego una respuesta corporal. Por ejemplo, la alegría es una pasión del alma que resulta de la percepción de la presencia de algo considerado bueno. Supongamos que vemos a un amigo. Ante esa per-

cepción aumenta el pulso de nuestro corazón, produciéndose una mayor circulación de espíritus animales. Dado ese aumento del flujo de espíritus animales, se experimenta un agradable calor que se expande a todo el cuerpo, lo cual trae consigo una mejor digestión. A partir de ahí, nuestra respuesta consistirá en determinados movimientos corporales (abrazamos a nuestro amigo, sonreímos, etc.). Nuestra respuesta no será automática, sino que dependerá de diferentes factores como voluntad, el carácter, la memoria, las creencias, etc. En este sentido, sostiene Descartes que:

Cierto es que algunos signos del rostro son bastante evidentes, como las arrugas de la frente en la cólera y ciertos movimientos de la nariz y de los labios en la indignación y en la burla; pero parecen ser más voluntarios que naturales. Y generalmente el alma puede cambiar todos los gestos, sean del rostro o de los ojos, cuando, queriendo ocultar su pasión, imagina intensamente una contraria; de suerte que lo mismo podemos servirnos de los gestos para disimular nuestras pasiones que para expresarlas. (Descartes, 2005 [1649], Art. 113)

En cambio, los cambios fisiológicos que no podemos manejar a voluntad son los que, según Descartes, provienen directamente del corazón. Estos cambios serían, por ejemplo, los temblores, la palidez, el sudor, etc.

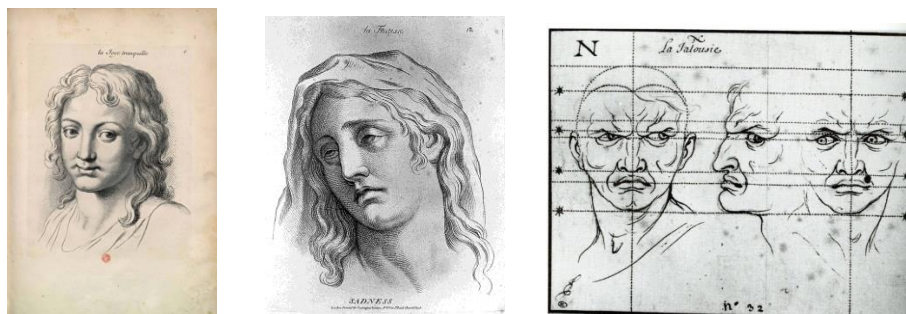
1.2. La expresión de las pasiones en Le Brun

Le Brun sigue muy de cerca al filósofo en sus definiciones de las pasiones. Por ejemplo, al igual que él, la alegría y la tristeza se definen en base al aumento o disminución del flujo de los espíritus animales. La frente y a las cejas desempeñan un papel importante en la expresión de las pasiones, tanto en su posición como a su forma: las cejas hacia arriba expresan las pasiones más coléricas; hacia abajo, lo contrario. Las pupilas se agitan en el caso de las pasiones más violentas como la cólera; la nariz y la boca también expresan las pasiones.

Observando dibujos de Le Brun que ilustran la alegría y la tristeza vemos que mientras que en la alegría las comisuras de los labios van hacia arriba en una sonrisa, las cejas y ojos se levantan, en la tristeza ocurre lo contrario: labios, cejas y ojos caen hacia abajo.

Al igual que en Descartes, en la formulación de Le Brun las seis pasiones primarias pueden combinarse y formar gran variedad de pasiones compuestas. Por ejemplo, la envidia resulta de la combinación de tristeza y odio que sentimos cuando vemos el bien que le ocurre a alguien que consideramos indigno de ello.

Para la representación de las pasiones compuestas, Le Brun (1698) adopta la siguiente premisa: “a las pasiones simples le corresponden signos simples; a las compuestas, movimientos corporales compuestos” (pp. 21-22). En la representación de la envidia, vemos los labios y la boca hacia abajo de la tristeza, y la forma de las cejas propia del odio así como la expresión de los ojos; la mirada fija en algún objeto indica la percepción de “el bien que le ocurre a alguien” junto con la percepción de que “es un bien que esa persona no merece” (*ibidem*). Las pasiones compuestas “contienen” –por así decirlo– a las pasiones simples que las constituyen. Le Brun incluye otros movimientos más complejos como cerrar los puños (la ira o cólera), blandir los brazos como para golpear (cólera), o salir corriendo (temor). Estos serían movimientos corporales que para Descartes podemos controlar a voluntad.



Charles Le Brun: la alegría, la tristeza y la envidia

1.3. Le Brun - Mattheson (?)

Como mencioné antes, Mattheson se atiene a Descartes en su definición de las pasiones. En el período que medió entre el tratado cartesiano y la doctrina de la *Affektenlehre* formulada por Mattheson hubo teóricos de la retórica y de la música que se ocuparon de los afectos siguiendo la sistematización cartesiana, como por ejemplo Marin Mersenne y Athanasius Kircher por Mattheson (López Cano, 2006: pp. 52-63).

Si tomamos en cuenta que el método de Le Brun representó el primer sistema completo para la expresión de los afectos en la práctica de la pintura (Kirchner, 2008), y que sus escritos tuvieron gran influencia en Francia a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, es posible pensar que a más de un músico barroco (¿incluyendo, tal vez, a Mattheson?) se haya sentido atraído por su método para representar las pasiones.

2. El Largo de la Sonata VI en sol menor para flauta de Pietro Locatelli. Dolor y decoro de un personaje noble

Gabriel Pésico
gabrielpersico@gmail.com

2.1. Las sonatas Op. II de Pietro Locatelli

La figura de Pietro Locatelli, importante para la escuela violinística italiana, presenta dos facetas. La primera de ellas coincide con la del violinista italiano itinerante, extremadamente virtuoso. La otra cara lo presenta como un burgués ilustrado que se inclina por la música de los *dilettanti* y que se transformó en un comerciante próspero.

Nacido en Bérgamo, lo encontramos en Roma en el ámbito de la escuela de Corelli, en el círculo del Cardenal Pietro Ottoboni o formando parte de la *Congregazione dei Musici di S Cecilia*. Su vida itinerante lo lleva aparentemente a Mantua, Venecia, Munich, Berlín, Fráncfort y Cassel. Se establece en Amsterdam desde 1729, en donde se relaciona con el conocido editor Michel-Charles Le Cène. Obtiene de las autoridades de los Países Bajos el privilegio para imprimir sus propias obras por quince años que renueva en 1746. Se dedica entonces al comercio y a la enseñanza a *dilettanti* (Dunning, 2001). Su actitud de alguna manera anuncia la del artista autónomo posterior.

La música de Locatelli y su peculiar estilo de ejecución fueron alabados y a la vez criticados en su época. Su técnica violinística fue extremadamente virtuosa como sus preludios y sonatas demuestran. Quantz, por ejemplo, comparaba su ejecución con la de Piantanida y Tartini. Sus maneras de tocar parecen haber sido muy fogosas: existen crónicas que aseguran que lo hacía con tanta furia que gastaba docenas de violines por año. Por otra parte, su estilo articulatorio debe haber sido muy preciso y variado, como lo atestigua también la minuciosidad en la escritura:

[Locatelli] toca con un arco corto porque considera que no hay violinista que pueda tocar cualquier cosa con un arco largo que no pueda hacerlo con uno corto. Dampier en (Koole & Talbot, 1980)

Las sonatas para flauta Op. II publicadas en Amsterdam en 1732, dedicadas al Sr. Nicola Romswinkel, probablemente un alumno *dilettante*, fueron muy conocidas en su época:

XII/SONATE/à Flauto Traversiere solo/è Basso/... / DI PIETRO LOCATELLI/da Bergamo/OPERA SECONDA/IN AMSTERDAM/Apreso l'Autore... (1732)

Analizaremos el primer movimiento *Largo* de la Sonata VI en sol menor del Op. II.² La preferencia por una estructuración bipartita de sus movimientos y la recurrencia de los motivos principales expresan una tendencia que contribuirá a la configuración del género “allegro de sonata” clásico. Su estilo muy ornamentado se inclina por la estética galante, con ritmos lombardos, tresillos, silencios, appoggiaturas, síncopas y una enorme variedad rítmica sobre un bajo cuya función principal es básicamente sostener la armonía (Dunning, 2001).

2.2. El Largo de la Sonata VI en sol menor

La presente sonata es una de las más logradas en la expresión de un afecto grave, serio y profundo. Los significados atribuidos a la tonalidad de sol menor fueron cambiando a lo largo del siglo XVIII, desde ser simplemente una expresión de tristeza y ternura, pasando por lo conmovedor, hasta la expresión de desesperación y agitación (Steblin, 1981). Marc-Antoine Charpentier, en sus *Règles de composition*, de 1692 (en Clerc, 2001) señala un aspecto que se relaciona con la presente pieza: sol menor sería “seria y magnífica”. Sin embargo, Johann Mattheson (1713) es quien aporta una definición más detallada y lograda para aplicar al análisis del presente movimiento:

[Sol menor] es casi la más bella tonalidad, pues no solo combina la cualidad adecuadamente seria de la tonalidad anterior [re menor]³ con encanto vivaz sino que también proporciona una elegancia y amabilidad poco común. Por eso, conviene tanto a los tópicos tiernos [sensibles] como a los vigorizantes, a los nostálgicos como a los alegres. En síntesis, es totalmente flexible y adecuada tanto para un lamento moderado como para un temperado entusiasmo. En (Steblin, 1981: p. 278, el subrayado es nuestro)

² Ver la distribución de movimientos, sus rasgos peculiares y las tonalidades en la Tabla I del apéndice

³ Muchas veces se relaciona re menor con sol menor. Consideremos que sol menor puede haber sido concebida como la transposición más habitual del modo de re.

Los rasgos subrayados se ajustan convenientemente⁴ a la definición del afecto de la pieza que analizamos. El movimiento podría entenderse como la descripción del perfil psicológico de un personaje patético, dolorido pero noble, al cual el decoro le impide caer en excesos de desesperación. Entre los personajes operísticos del repertorio Handeliano, por poner un ejemplo, podría parangonarse a *Rodelinda*, personaje central de la ópera homónima, o inclusive al emperador *Claudio* en la ópera *Agrippina*.

La *dispositio* de la pieza es bipartita A:||||:B.⁵ Por razones de espacio solo consignamos aquí el análisis del *exordio*. El *exordio* (c. 1 / c. 2.3) es una oración periódica integrado por una frase antecedente que lleva a la dominante y una frase consecuente que cierra en la tónica. Cada frase consta de dos miembros de frase, cuya simetría ayuda a la expresión mesurada y contenida de un afecto de gran intensidad emotiva. El primer miembro de frase despliega de manera descendente (*catabasis*) el acorde de sol menor desde la quinta a la tónica, con un ritmo correspondiente al metro *anapesto* (*antidáctilo*). El siguiente miembro de frase es anacrúsico ascendente (*anabasis*), comenzando en el *re*", subiendo un intervalo de cuarta hasta la tónica y alcanzando tercera. La rítmica de la frase adopta el puntillo, continuando al bajo, habitual en la representación de la seriedad y la nobleza. La frase concluye en *interrogatio* con un final $\frac{6.5}{4.3}$ con la figura de *cercar della nota*. La segunda frase continúa con el ritmo puntillado pero incorpora rasgos de representación del dolor: la disonancia de cuarta producida por la nota *sol*" (c. 1.4.2) entendida como *commisura* o *appoggiatura* de la siguiente nota consonante *la*"; la disonancia de quinta disminuida con el bajo (c. 2.1); la nota *mib*" con función de *fa super la*, la cual además implica una disonancia de séptima disminuida con el bajo (c. 2.2.1.2); el bajo que resuelve la sensible por un *saltus duriusculus* de séptima descendente (c. 2.2 / c. 2.3) y la conclusión con un final suspensivo en anapesto, similar al principio, alcanzando la tónica grave (*sol'*) sobre una fuerte disonancia indicada en el cifrado con 9-8. Los anapestos del principio y del final enmarcan una amplia *catabasis* de miembros de frases cortos y concisos, "nostálgicos" en la primera frase y con un "lamento moderado" en la segunda, tal como se espera que se exprese un noble "serio y magnífico", cuyo decoro le impide abandonarse a la desesperación o a la furia.

⁴ Señalemos que la adjetivación de una pasión puede sufrir variaciones considerables a través de las diferentes traducciones y el tiempo transcurrido, lo cual puede suponer un cambio de códigos. No se trata de una ciencia exacta; afortunadamente, la música tampoco lo es.

⁵ Ver Figuras 1 y 2 en el apéndice.

A partir de ahora, la sintaxis de la *dispositio* presentará siempre expectativas que no se cumplen cabalmente: las oraciones que parecieran cerrar como periódicas presentan ampliaciones que las convierten en evolutivas o se estiran a través de digresiones, como si el asunto doloroso quisiera quizás romper el decoro propio de la expresión contenida del noble (ver figura 1). En esta tensión radica la emotividad de la pieza.

La sección B inicia la argumentación con una oración evolutiva (c. 7 / c. 9.1) cuya función es de *propositio*. El rol de *propositio* se funda en la alusión a los motivos principales del *exordio* y a los rasgos dolorosos mientras que la ampliación sintáctica nos ubica en el escenario argumentativo.

La función de refutación se cumple en la siguiente oración evolutiva (c. 9.2.2 / c. 11.3) que consideramos *confutatio*. La estructura es similar a la oración anterior, con un comienzo que pareciera apuntar a una configuración periódica pero que es también alargado por medio de una *digressio*. Los motivos son similares, incluyendo la *catachresis* del bajo. Pero el rol de refutación se basa en que todo el pasaje nos lleva a SIb mayor, cuyo afecto amable es absolutamente antitético con el patetismo serio predominante hasta el momento.

Arribamos a la *probatio*, estructurada alrededor del acorde de dominante de sol menor con la entrada del bajo en *mimesis*. La *gradatio* en *catabasis* en ambas voces puede considerarse una *digressio*, con nerviosas imitaciones anacrúsicas y cuyo motivo es *paronomasia* de la figura de *cercar della nota* del *exordio*. Este segmento configura la *peroratio in affectibus*. El bajo abandona la *gradatio* en c. 14.3 realizando una *circulatio* que involucra el *mib* como *fa super la* y todo se resuelve rápidamente cadenciando a sol menor (*peroratio in rebus*).

El hecho de evitar repetidamente la estructuración sólida de la oración periódica representa un recurso afectivo que podemos relacionar con la estrategia de la *insinuatio*. El decoro impide desbordes extremadamente patéticos al personaje noble (recordemos *Rodelinda*, *Claudio* o tantos otros), pero el contenido doloroso expande la forma. Como ya señalamos, el carácter fuertemente emotivo de la pieza radica en la tensión entre la expresión de la pasión y la contención decorosa. Observamos nuevamente que es imposible un análisis retórico de la *dispositio* que no incluya alusión a la *inventio*, la *elocutio* y también, inevitablemente en el caso de la música, a la *actio*.

3. Construcción artesanal de un traveso barroco modelo Scherer. Intento de un dialogo profundo entre la práctica y el pensamiento musical

Gabriela Susana Galván
gabiflut@gmail.com

Me propongo analizar y explicar aquí las motivaciones que llevan al músico intérprete de repertorios históricos a sumergirse en un trabajo de índole “artesanal”. El acercamiento de un ejecutante a estos repertorios produce u opera cambios en su modo de pensar la música, influyendo no solo en su modo de tocar o hacer sino más bien creando una postura estética en la que confluyen el conocimiento intelectual de fuentes y tratados con una praxis interpretativa reflexiva. Se evita así su rol de mero reproductor o mediador entre compositor y oyente, adoptando una actitud con la cual crea y recrea artesanalmente la obra que ejecuta.

3.1. El proyecto

A partir de una beca del Fondo Nacional de las Artes, viajé a Londres en enero de 2019 con el objetivo de trabajar con el Dr. Robert Bigio para adquirir conocimientos de luthería. El Dr. Bigio es un especialista en flautas anteriores al sistema Boehm y un avezado constructor de flautas. El propósito final era construir una flauta modelo Scherer a partir de un original que se encuentra en la *Musical Instruments Collection* del *St. Cecilia Hall* de Edimburgo.

3.2. La flauta Scherer

El instrumento a copiar fue construido por George Scherer (1720-1778) y fue hallado escondido y envuelto en papel de diario de 1919 dentro de un órgano de tubos de la localidad de Durham. Está construido en marfil en 4 partes y su afinación original es $la = 392$ HZ. Cuenta con una llave de plata y en la cabeza se observa el sello Scherer.

3.3. Proceso de construcción artesanal de un *traverso*

Luego de recabar la mayor cantidad de información posible sobre el modelo original se procedió a iniciar su construcción.

La madera seleccionada fue cortada en 4 secciones con las longitudes correspondientes a las 4 secciones del instrumento: cabeza, sección media (mano derecha), sección de la mano izquierda y cola. Se procedió a torneear los tacos de madera para redondearlos y quitó material hasta llegar a los diámetros internos y externos deseados. El orden en que se trabajó en la construcción fue el siguiente: pieza correspondiente a la mano derecha, luego mano izquierda, cola y finalmente la cabeza. En este caso se trabajó con tornos eléctricos de extrema precisión y también se hicieron detalles utilizando los antiguos tornos manuales para aprender las técnicas que se usaban en la época.

A continuación se procedió a dibujar los detalles de bulbos en la cabeza y en la cola. Aquí se utilizaron distintas medidas de gubias, cuchillos y formones. Se realizó la decoración en el tapón del corcho y en otras secciones del instrumento. Se procedió luego al primer pulido y perforación de orificios trabajando con mechas de distinto diámetro. El primer orificio que se realizó es el de la llave.

Se confeccionó la llave con una fina lámina de plata. Se dibujó su forma. Luego se cortó la lámina y se pulió el metal. Un vez pulido se soldó el resorte y se preparó el orificio para ensamblar la llave. Se comprobaron entonces alturas y capacidad de respuesta del resorte.

Se procedió luego al tallado de la embocadura. Se trabajó lentamente terminando los detalles en forma manual. Se corrigieron los orificios y luego se realizó el pulido final en diferentes etapas utilizando lijas que van de mayor a menor grosor. El acabado final se efectuó con máquina de pulido para sacar brillo y remover el polvo de la madera. Se colocó el corcho y se tomó la medida con respecto al orificio de embocadura.

Se considera que la flauta está entonces terminada pero se realizaron aún pruebas y ajustes de afinación de cada nota corrigiendo cavados internos de los orificios. Se aceitó y se dejó descansar

La flauta ahora está lista para aumentar progresivamente el período de ejecución a lo largo de los días hasta alcanzar la duración de una hora continua. Este proceso es fundamental para evitar rajaduras en la madera.

3.4. Implicancias y consideraciones del trabajo artesanal de construcción de un Instrumento. El músico como artesano. Rol del artesano en el pasado y en los tiempos modernos

Intentamos aquí no solo describir la experiencia de construcción sino de realizar una relación entre las prácticas concretas y el pensamiento musical es decir establecer un diálogo entre la cabeza y la mano del músico.

Para ello me permito citar las ideas que Richard Sennet (2009) expone en su libro “El artesano”. El autor dice claramente que tanto un carpintero, un director de orquesta o un técnico de laboratorio son para los tiempos actuales artesanos. Yo me permitiría agregar un músico ejecutante y un *luthier*, también.

Sennet sostiene que artesanía es todo aquello que se realiza con dedicación y compromiso por el simple gusto de hacer un buen trabajo. El tema del compromiso es aquí fundamental. El orgullo por el trabajo bien hecho juega un papel crucial.

Aun en los tiempos modernos, ni el corporativismo ni el capitalismo u otros cambios en la producción han restado eficiencia ni descorazonado al artesano cuya mayor recompensa es el trabajo bien realizado en sí mismo, es decir no han podido destruir su *ethos*. A esto agregaría el desarrollo de habilidades que el artesano es capaz de elaborar con el proceso de repetición, concebido como un proceder esmerado e inteligente, a través del cual la persona aprende permanentemente. La máquina, por otra parte, asume el papel de aliada en el trabajo, al optimizar los tiempos y calidades contribuyendo al proceso de aprendizaje, ayudando a comprender y agilizar el trabajo manual. Aquí las acciones que incluyan lo táctil y lo relacional son elementos esenciales que completan el trabajo del artesano

Un músico interprete, en especial aquel comprometido con la interpretación historicista, es para mí un verdadero artesano, ya que busca, selecciona, planifica y elabora su ejecución informándose de los mínimos detalles de la pieza que encara, de su época, de su autor, estableciendo relaciones significativas y realizando así una síntesis perfecta entre mano y pensamiento. Al construir un instrumento ocurre lo mismo; solo cambia el contexto y el material con que se trabaja. De igual manera se investiga, se prepara, se planifica y luego se ejecuta, materializando lo que fue un proyecto o idea.

4. Conclusiones

La conciencia de que la música del período pretende representar pasiones y afectos específicos es fundamental para el intérprete. La dificultad de definir qué se entiende por pasión y la delimitación semántica de las definiciones de cada una de ellas, con la distancia que el tiempo, la geografía y los distintos idiomas oscurece, puede ser acortada con el estudio fundamental del tratado cartesiano y sus diferentes proyecciones en las artes.

El recorrer las distintas secciones del círculo retórico le brindan al intérprete una comprensión del material musical no unívoco. El conocimiento de los rasgos peculiares de *inventio*, *dispositio* y *elocutio* en cada caso le permiten organizar su *pronuntiatio* como construcción artística original. El dominio de los conceptos retóricos promueve la revalorización de los aspectos creativos compositivos que la formación tradicional del ejecutante actual puede haber atenuado.

Finalmente, el transitar por las tareas de construcción de su propio instrumento permite al intérprete reconocerse como un artesano, no solo en el caso específico de la luthería sino también fundamentalmente en la edificación de una praxis que incorpore conocimientos y habilidades específicas.

El intérprete-artesano no es entonces sólo un traductor transparente de las ideas del compositor.

Bibliografía

Fuentes primarias:

Avison, C. (1752). *An Essay on Musical Expression*. (Davis, Ed.) (facsimilar). Londres: IMSLP.

Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/An_Essay_on_Musical_Expression_\(Avison % 2C_Charles\)](http://imslp.org/wiki/An_Essay_on_Musical_Expression_(Avison_%2C_Charles)).

Bach, C. P. E. (1753). *Versuch über die wahre Art, das Calvier zu spilen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten*. Berlín.

Bernhard, C. (c. 1650). *Tractatus compositionis augmentatus*.

----- (1660). *Vonder Singe-Kunst, oder Maniera*.

-
- Brossard, S. de. (1705). *Dictionnaire de musique*. París.
- Burmeister, J. (1606). *Musica Poetica* (facsimilar). Rostock: Bärenreiter - 1954.
- Castiglione, B., Boscán, J., y Reyes cano, R. (1967). *El cortesano*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Chabanon, M.-P.-G. de. (1785). *De la musique considérée elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le theatre*. Paris.
- Descartes, R. (1649). *Las pasiones del alma*, ed. De Julián Pachó, Madrid, Biblioteca Nueva.
- , Onaindia, T., & Izquierdo, A. (2005). *Las pasiones del alma*. Madrid: Edaf.
- Forkel, J. N. (1777). *Über die theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern Notwending und nützlich ist*, Göttingen. Göttingen.
- Furetières, A. (1690). *Dictionaire de Musique* (facsimilar). París: Société de Musicologie de Languedoc.
- Geminiani, F. (1749). *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres.
- (1751). *The Art of Playing the Violin, Opera IX*. Londres.
- Heinechen, J. D. (1728). *Der General-Bass in der Composition*. Dresden.
- Hotteterre, J. (1720). *Principes /de la /Flute Traversiere, / ou Flute d'Allemagne; / de la Flute a bec, /ou Flute douce; / et du Haut-bois* (facsimilar). París: Christophe Ballard.
- (1719). *L'art de préluder sur la flûte traversière, sur la flûte à bec, sur l'ehautbois et autres instrumens de dessus*. Op.7. (M. CASTELLANI, Ed.), facsímil - SPES. Paris.
- Kirnberger, J. P. (1774). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlín.
- (1982). *The art of strict musical composition*. Yale University Press.
- Le Brun, C. (1698). *Conférence de M. Le Brun,... sur l'expression générale et particulière...* Recuperado a partir de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1118743/f5>.
- (1702). *Méthode pour apprendre à dessiner les passions : proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière*. Olms. Recuperado a partir de <https://archive.org/details/methodepourappreooolebr/page/n7>.
- Lennenberg, Hans. (1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 1, 47-84.
-

-
- Marpurg, F. W. (1757). *Anfangsgründe der theoretischen Musik*. Leipzig.
- Mattheson, J. (1720). *Der brauchbare Virtuoso*. Hamburgo: Im Schiller- und Kißnerischen Buch-Laden. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Der_brauchbare_Virtuoso_\(Mattheson,_Johann\)](http://imslp.org/wiki/Der_brauchbare_Virtuoso_(Mattheson,_Johann))
- (1739). *Der vollkommene Capellmeister* (facsimilar). Hamburgo: Cristian Herold.
- (1713). *Das neu eröffnete Orchestre*. Hamburgo.
- Monteclair, M. P. de. (1756). *Principes de musique divisee en quatre parties*, Paris. París.
- Muffat, G. (1695). *Florilegium Primum*. Augsburgo.
- (1698). *Florilegium Secundum*. Passau.
- Quantz, J. J. (1752). *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Quantz, Johann Joachim) - IMSLP. Recuperado a partir de [http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_\(Quantz,_Johann_Joachim\)](http://imslp.org/wiki/Versuch_einer_Anweisung_die_Flöte_traversiere_zu_spielen_(Quantz,_Johann_Joachim))
- (1752). *On Playing de Flute*. (E. REILLY, Ed.) (3º ed. 197). Londres: Faber & Faber.
- Quintiliano, M. F. (2004). *Institutiones oratorias*. Traducción directa del latín por I. R. y P. Sandier, Eds. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado a partir de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/institutiones-oratorias--o/>.
- Rameau, J. P. (1722). *Traité de L'Harmonie reduite à ses Principes naturels* (facsimilar). París: Arte Tripharia, 1983.
- Ross, S. (1987). Painting the Passions: Charles LeBrun's 'Conférence sur l'expression'. *Journal of the History of Ideas*, 45, 25-47.
- Rousseau, J.-J. (1768). *Dictionnaire de Musique*. París.
- Scheibe, J. A. (1745). *Der critische Musikus*. Leipzig.
- Spiess, M. (1719). *Tractatus musicus compositorio-practicus* [...]. Augsburgo.
- Tosi, P. F. (1723). *Opinión de Cantori Antichi e Moderni, o Sieno Osservazioni Sopra il Canto Figurato*. Bologna.
- Tromlitz, J. G., & Powell, A. (1991). *The virtuoso flute-player*. Cambridge University Press.
-

Vogt, M. (1719). *Conclave Thesauri Magnae Artis Musicae : In Quo Tractatur Praecipue de Compositione pura, Musicae Theoria, Anatomia sonori, Musica Enharmonica, Chromatica, Diatonica, mixta, nova & antiqua ... Liber curiosus, & rem musicam penetrare volentibus absolute necessarius*. Praga: Labaun.

Walther, J. G. (1732). *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig.

Fuentes secundarias:

Aguilar, M. del C. (2015). *Formas en el tiempo. Análisis musical para intérpretes*. Buenos Aires: por el autor.

Bartel, D. (1997). *Musica Poetica / Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln y Londres: University of Nebraska Press.

----- (2003). Rhetoric in German Baroque Music: Ethical Gestures. *The Musical Times*, 144 (1885), 15.

Barthes, R. (1974). *Investigaciones retóricas I / La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo.

Beristáin, H. (1995). *Diccionario de Retórica y Poética* (Séptima ed). México D.F.: Editorial Porrúa, S. A.

Bonds, M. E. (1991). *Wordless Rhetoric / Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge y Londres: Harvard University Press

----- (2014). *La música como pensamiento: el público y la música instrumental en la época de Beethoven*. Acantilado.

Buelow, G. (1987). Teaching Seventeenth-Century Concepts of Musical Form and Expression: An Aspect of Baroque Music. *College Music Symposium*, 27.

----- (1979). A Study in Baroque Performing Practice. *The Musical Times*, 120(1638), 625-639.

----- (2001). Mattheson, Johann. En *Grove Music Online* (Vol. 1). Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18097>.

----- (1973). Music, rhetoric, and the concept of the affections: a selective bibliography. *George J. Buelow Source: Notes*, 30(2), 250-259.

-
- Bukofser, M. (1939). "Allegory in Baroque Music". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 3(12), 1-21.
- (1974). *Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton.
- Cirillo, A. (2016). *Universidad de Murcia - Johann Joachim Quantz y su aportación a la cultura musical del siglo XVIII*. Universidad de Murcia. Recuperado a partir de https://plu.mx/um/a/?repo_url=http://hdl.handle.net/10201/47863
- Civra, F. (1991). *Musica Poetica, Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Librería.
- Clerc, P.-A. (2001). *Discours sur la Rhetorique Musicale / et plus particulièrement la Rhetorique allemande entre 1600 et 1750*. (H. É. de M. de Genève, Ed.). Ginebra: Calwer & Luthin.
- Dunning, A. (2001). Locatelli, Pietro Antonio. En *Oxford Music Online*. Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.16840>
- Fader, D. (2003). The Honnête homme as Music Critic_Taste, Rhetoric, and Politesse in the 17th Century. *The Journal of Musicology*, 20(1), 3-44.
- Farnsworth, R. (1990). How the Other Half Sounds: An Historical Survey of Musical Rhetoric during the Baroque and After. *Rhetoric Society Quarterly*, Vol. 20(No. 3), 207-224.
- Gjerdingen, R. O. (2007). *Music in the galant style*. Oxford University Press.
- Haynes, B., y Burgess, G. (2016). *The Pathetick Musician: Moving an Audience in the Age of Eloquence*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hefling, S. E. (1993). *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-century Music : Notes Inégales and Overdotting*. Schirmer Books.
- Kirchner, Th. (2008). "Der Blick der bildenden Kunst auf die Affekte" en Herding Klaus (Ed.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen, Emotionen in Nahtsicht*, 2º ed., Mainz, Taunusstein.
- Kröpfl, F., & Aguilar, M. del C. (1986). Propuesta para una metodología de análisis rítmico. En *Simposio de Análisis Musical, II Jornadas de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología.
- Kuijken, B. (2013). *The Notation Is Not the Music : Reflections on Early Music Practice and Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
-

-
- Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I). *Journal of Music Theory*, 2(1), 47.
- (1958). Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II). *Journal of Music Theory*, 2(2), 193. <http://doi.org/10.2307/843199>
- López Cano, R. (1998). Ars musicandi: la posibilidad de una retórica musical desde una perspectiva intersemiótica. En *Congreso 'El horizonte interdisciplinario de la retórica'*. Instituto de Investigaciones Filológicas (UNAM).
- (2011). *Música y retórica en el barroco*. Barcelona: Amalgama textos.
- (1996). La ineludible preeminencia del gozo: el Tratado de las pasiones del alma de René Descartes en la música de los siglos XVII y XVIII. En *Simposio 'Descartes Vivo'*. Universidad Autónoma de Querétaro. Recuperado a partir de www.lopezcano.net
- (2008). Música y retórica: Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje. *Eufonía. Didáctica de la música*, (43), 87-99.
- Mattheson, J., & Harris, E. (traducción al inglés 1981 [1739]). *Der vollkommene Capellmeister*. Ann Arbor: Umi Research Press
- Neumann, F. (1978). *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque music* (3º ed. cor). Princeton: Princeton University Press.
- Palacios quiroz, R. (2012). *La pronuntiatio musicale: une interprétation rhétorique au service de Händel, Montéclair, C. P. E. Bach et Telemann*. Université Paris-Sorbonne (tesis doctoral).
- Pérsico, G. (2009). Música, retórica y comunicación: esbozo de análisis retórico de una pieza para flauta travesera de George Philipp Telemann. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*. UCA, XXIII (23), 275-313.
- (2011). Retórica y Música barroca: una posible hermenéutica. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica «Carlos Vega»*. UCA, XXV (25), 545-568.
- Powell, A. (2002). *The Flute*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Reilly, E. (1976). Estudio crítico. En *On playing de flute de J. J. Quantz* (3º). Londres: Faber & Faber.
-

- Rodríguez, H. (1996). *Ars Rethorica*. Centro de Estudios de Música Antigua, UCA. San Vicente: por el autor.
- Schulenberg, D. (1995). «Musical Allegory» Reconsidered: Representation and Imagination in the Baroque. *The Journal of Musicology*, 13(2), 203-239.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Anagrama.
- Steblin, R. (1981). *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. New York: University of Rochester Press.
- Tarling, J. (1994). *The Weapons of Rhetoric / A Guide for Musicians and Audiencies*. Hertfordshire: Corda Music Publications.
- Van Eyghen, P. (2001). *Rhetorics and Affections in Music ca. 1600 - ca. 1750*. La Haya: Royal Conservatory The Hague.
- Veilhan, J. C. (1977). *Les regles de l'interpretation musicale a l'epoque Baroque : (xviiie-xviiiie s.), generales a tous les instruments*. A. Leduc.

Partituras:

- Locatelli, P. A. (1732). *Doce sonatas para flauta, Op.2*. (por el autor, Ed.) (Facsimilar). Amsterdam: IMSLP.

APÉNDICE:

Glosario de figuras retóricas analizadas:

- Anabasis, Ascensus*: pasaje musical ascendente que expresa elevación o imágenes o afectos de exaltación. Ver la figura opuesta: *catabasis, descensus*.
- Anaphora, Repetitio*: 1) un bajo ostinato o *ground*; 2) una repetición de una frase o motivo en sucesivos pasajes; 3) una repetición en sentido amplio
- Aposiopesis, Reticencia*: un silencio en una o en todas las voces de una composición; una pausa general.
- Apostrophe*: es cuando el discurso se dirige sorpresivamente hacia otros oyentes. En la música, Mattheson describe la figura de *apostrophe* (cambio de interlocutor) con la exposición de motivos en otras tónicas a partir de la sensibilización de las notas adecuadas.

Catabasis, Descensus: un pasaje musical descendiente que expresa imágenes, movimientos o afectos depresivos⁶ (ver p. 448).

Catachresis: ver *faux bourdon*

Cercar della nota, Quæsitio notæ: diferentes agregados de notas vecinas más bajas.

Circulatio, Circolo, Mezzo circolo: Una serie de ocho notas, habitualmente, con un movimiento circular o de senoide. El *mezzo circolo* corresponde a la mitad del esquema, en general, cuatro notas.

Commisura, Commisura directa, Transitus irregularis: nota en medio de otras dos consonantes, ya sea en el tiempo fuerte o en el débil.

Ecphonesis: ver *Exclamatio*.

Ellipsis, Synecdoche: 1) una omisión de una consonancia esperada; 2) una abrupta interrupción de la música.

Epizeuxis: una repetición inmediata y enfática de una palabra, nota, motivo o frase.

Exclamatio, Esclamazione: una exclamación musical, frecuentemente asociada con una exclamación en el texto. Habitualmente incluye un salto ascendente amplio. Se considera especialmente patético la *exclamatio* que incluye el salto de sexta menor

Fa super la: no se trata de una figura retórica. En la teoría de los hexacordios, cuando la melodía presenta sólo una nota por encima del hexacordio, ésta siempre se canta como semitono ("fa"). Este rasgo, implica un semitono que indica descenso, calma, una cierta blandura (lo contrario del semitono expresado con "mi", que implica ascenso, énfasis, etc.). Es en este sentido que se lo utiliza en el texto.

Faux bourdon, Catachresis, Simul procedentia: un pasaje musical caracterizado por progresiones de acordes sucesivos primera inversión. Se los encuentra a menudo relacionados con la expresión de la melancolía.

Gradatio, Climax: Bartel distingue tres definiciones, 1) una secuencia de notas en una voz repetida ya sea en una ubicación más grave o más aguda; 2) dos voces moviéndose en movimiento paralelo as-

⁶ "Catabasis sive descensus periodus harmonia est, qua oppositos priori affectus pronunciamus servitutis, humilitatis, depressionis affectibus, atque infimis rebus exprimendes, ut illud Massaini: Ego autem humiliatus sum nimis, & illud Massentii: descenderunt in infernum viventes." La *catabasis* o *descensus* es un pasaje musical a través del cual expresamos afectos opuestos a aquellos de la *anabasis*, como servidumbre y humildad, también afectos bajos o ruines, como en Massainus: "estoy sin embargo muy humillado" o en Massentius "Los vivos descendieron a los infiernos". Kircher, Atanasius, *Musurgia Universalis*... (Roma, 1650), citado en (Bartel, 1997, p. 215).

cedente o descendente; 3) una gradual elevación del sonido y la altura, originando un incremento en la intensidad. Esta última definición es la más usada en el texto, asociada con lo que habitualmente se denomina “progresión” o “secuencia”. No confundir con el significado difundido de *climax* como punto culminante: *climax*, al igual que *gradatio* se traduce como “escalón”.

Hyperbole/Hypobole, Licentia: en su sentido estricto es la transgresión del ámbito de un modo. Se utiliza en el texto también como transgresión del ámbito esperado de la melodía o voz, hacia el agudo en la *hyperbole* (ver p. 268) y hacia el grave en la *hypobole*

Insinuatio: no es una figura sino un procedimiento discursivo para atraer la atención. En la entrada “Insinuación (*insinuatio* y sobrentendido)” Beristáin (1995) la define como:

En la tradición, tipo de realización del *proemio* o *exordio* de la pieza oratoria, en la que astutamente se emplean recursos psicológicos (suposición, imputación, sorpresa, ingenio) para influir sobre el subconsciente del receptor (el público, los jueces o el interlocutor) para inclinarlo en el sentido de la causa del emisor (el orador o locutor), recuperando su simpatía cuando haya sido ganada por el contrario, su atención cuando por cansancio haya disminuido, o sugiriendo lo que se afirma o niega sin declararlo abiertamente (p. 259)

En música se emplea toda vez que existe una ambigüedad melódica, rítmica, armónica o de otro tipo que despierte el interés.

Interrogatio: una pregunta musical expresada de diferentes maneras: a través de silencios, de un ascenso al final de la frase o la melodía, o a través de una cadencia imperfecta o frigia.

Meiosis, Diminutio: 1) diferentes tipos de elaboraciones de notas largas por medio de la subdivisión en notas de menor duración; 2) una repetición de material motivico en notas proporcionalmente más cortas.

Paronomasia: una repetición de un pasaje musical con ciertas adiciones o alteraciones en función de un mayor énfasis, desarrollo o definición de la función formal.

Pathopoeia: un pasaje musical que busca producir afectos apasionados en el oyente a través de cromatismos (*passus duriusculus*) o por otros medios.

Saltus duriusculus: todo salto con intervalo disonante.

Syncopatio: retardo.

Pietro Locatelli - Op. II (doce sonatas)				
SONATA VI sol menor	1	Largo	C	: : , melodía con rasgos patéticos/nobles. Cromatismo también en bajo.
	2	<i>Allegro</i> (¿Allemanda?)	C	: : , con anacrusa de corchea.
	3	<i>Largo</i> (do menor)	3 4	Melodía en estilo recitativo ornamentado. Comienzo <i>in media res</i> . Final con cadencia frigia a la dominante de do menor.
	4	<i>Allegro</i> (Giga)	12 y C 8	Flauta en 12/8 con corcheas de a tres. Bajo en C con corchea con puntillo y semicorchea.

Tabla 1

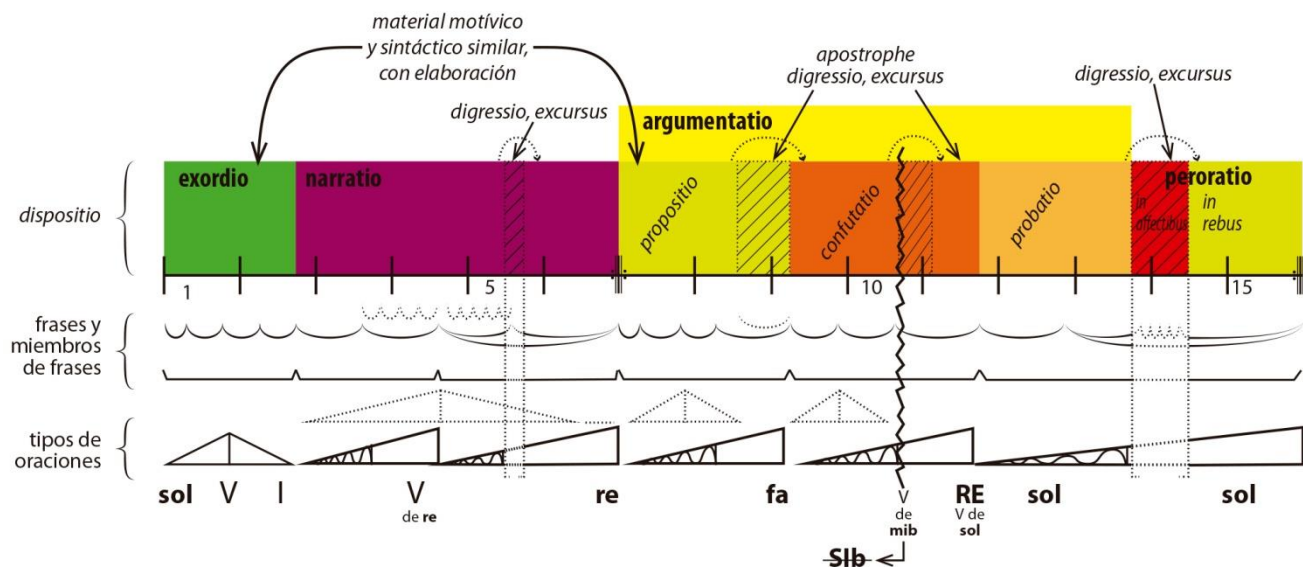


Figura 1: Dispositio del 1er mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 6, P. Locatelli.

Figura 2: Figuras retóricas y *dispositio* del 1er mov. *Largo*, sonata Op. 2 N° 6, P. Locatelli.

SANDRA GIRON es Profesora en Filosofía de la Universidad de Buenos Aires; ha realizado traducciones del alemán al castellano de textos del Romanticismo alemán; actualmente se desempeña como docente de Estética en la Universidad de Buenos Aires y de Estética de la música en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y como profesora de ética en institutos terciarios en la carrera de enfermería profesional.

GABRIEL PÉRSICO es flautista especializado en música antigua. Doctor en Artes por la Universidad de Córdoba. Se desempeña en las cátedras de traverso, Seminario de retórica musical, Historia de la música y Música de cámara en el Conservatorio superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires y en Estética de la música en la Universidad Nacional de las Artes (DAMus-UNA)

GABRIELA SUSANA GALVÁN es Profesora Superior de Flauta y Licenciada en Música de Cámara. Se desempeña como docente de esas asignaturas en el BBA (UNLP). Como intérprete, integra diversas agrupaciones con instrumentos modernos y de época con los que ha grabado varios CDs. Participa del proyecto de investigación “La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas estéticas de la música Antigua en el presente”.

SECCIÓN “DOCUMENTA”

Primeras y Segundas Jornadas Internacionales de Flauta Histórica. Un espacio para la reflexión y el encuentro.

Gabriela Galván
Universidad Nacional de La Plata
gabiflut@gmail.com

Carolina Perez Bergliaffa
Universidad Nacional de La Plata
caroperezb@gmail.com



Recibido: 24/06/2020

Aceptado: 10/07/2020

Esta reseña pretende dar cuenta de las actividades realizadas durante las Primeras y Segundas Jornadas Internacionales de Flauta Histórica desarrolladas en CABA en 2017 y 2019, en el marco del proyecto “La flauta barroca y su repertorio. Problemáticas estéticas de la práctica de la música antigua en el presente”, coordinado por el Dr. Gabriel Pérsico y un grupo de investigadores del DaMus UNA integrado por la Prof. Sandra Girón, la Mag. Carolina Pérez Bergliaffa, y la Lic. Gabriela Galván, quienes junto a la Prof. Cristina Vázquez y la Lic. Anabella Petronsi oficiaron de organizadores de dichos eventos. El Comité académico estuvo integrado por el Dr. Gabriel Pérsico (UNA), la Lic. Gabriela Galván (UNA), la Prof. Miryam Kitroser (UNC), la Dra. Monica Lucas (USP) y la Mag. Carolina Pérez Bergliaffa.

Las Jornadas presentaron un carácter novedoso, original y único, ya que tanto nacional como internacionalmente no existe un evento comparable en su formato y propuesta, que promueva la reflexión y el intercambio de ideas y de conocimiento sobre las flautas históricas específicamente.

El objetivo de estas Jornadas fue generar un espacio de encuentro para pensar la interpretación como un diálogo dinámico entre las diferentes flautas traveseras, sus repertorios y sus contextos históricos, considerando sus posibilidades estéticas y estilísticas, entendiendo siempre que dicha interpretación es un producto cultural contemporáneo y actual.

Primeras Jornadas Internacionales de Flauta Histórica

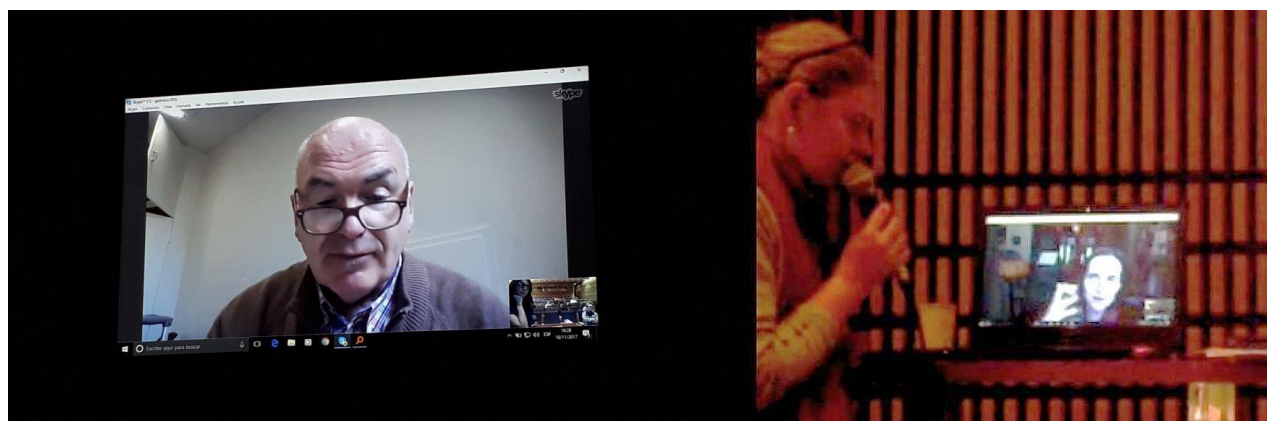


La Lic. Gabriela Galván, la Mg. Carolina Pérez Bergliaffa y el Dr. Gabriel Pérsico en la apertura de las Jornadas.

Las Primeras Jornadas Internacionales de Flauta Histórica tuvieron lugar el 10 y 11 de Noviembre de 2017 en el Centro Cultural Kirchner (CABA). Durante dos intensos días se desple-

garon diferentes actividades; Video-conferencias, Conferencias, Ponencias, Mesas Redondas y Conciertos.

Las Video-conferencias tuvieron como protagonistas al flautista Wilbert Hazelzet del *Koninklijk Conservatorium Den Haag* (Conservatorio Real de La Haya, Países Bajos) y a la flautista Rachel Brown del *Royal College of Music* (Colegio Real de Música, Reino Unido). Ambos maestros dialogaron con la audiencia respondiendo las preguntas e inquietudes de los asistentes. Con estilo personal y gran calidez hicieron referencia a los inicios de su práctica musical con instrumentos históricos compartiendo con el público presente sus experiencias con los diferentes modelos de flautas y sus repertorios, sus intereses artísticos y sus criterios pedagógicos a la hora de enseñar a ejecutar el instrumento y compartieron también aspectos de la investigación artística que desarrollan para sus proyectos actuales y futuros. Ambos maestros visitaron Argentina en diferentes oportunidades y se mostraron entusiastas al observar el siempre creciente interés que despierta la ejecución históricamente informada en nuestro país.



Mtro. Wilbert Hazelzet y Mtra. Rachel Brow en sus respectivas conferencias

Tres ponencias tuvieron lugar en esta Primera Edición de las Jornadas. En primer lugar, la Dra. Becker Carpena (DEMUS-UFRGS, Brasil) presentó un interesante trabajo sobre “*La presencia de la flauta travesera y la flauta dulce en la Orquesta del Mercado de los Gansos en Hamburgo durante el período comprendido entre 1678 y 1738*” con numerosa información y documentación de respaldo. En segundo lugar el Dr. Gabriel Pérsico (DAMUS-UNA, Argentina) presentó el trabajo “*Exordios melancólicos en el repertorio de la flauta travesa*” recorriendo una variedad de ejemplos en torno a esta temática con minucioso y cuidado análisis. Para finalizar, la arquitecta Myriam Kitroser (UNC, Argentina) presentó “*Encuentros y desen-*

cuentros. Música absoluta versus retórica musical”, un trabajo realizado en torno a la retórica musical que generó interesantes intercambios entre los asistentes a su ponencia.



Dra. Becker Carpena en su exposición

La primera de las dos conferencias presentadas en las Primeras Jornadas fue “*La flauta travesera y sus transformaciones durante los siglos XVII y XVIII*” a cargo del Lic. Javier Gelati quien disertó sobre diferentes modelos de instrumentos, ejemplificando musicalmente con los mismos. La segunda conferencia fue presentada por el Prof. Marcelo Gurovich quien realizó una amena y didáctica exposición narrando a la audiencia el proceso de construcción de un traveso barroco compartiendo su experiencia como luthier en esa disciplina.



Lic. Javier Gelati y Prof. Marcelo Gurovich en sus respectivas conferencias.

Esta edición de las Jornadas contó con una mesa redonda en torno a la temática *“El instrumento histórico y la interpretación historicista como puntos de partida para el aprendizaje de la música antigua”*. La misma estuvo coordinada por la Mg. Carolina Pérez Bergliaffa y contó con la participación de la Dra. Lucia Becker Carpena, el Dr. Gabriel Pérsico, la Lic. Myriam Kitroser y el Mg. Diego Nadra generando un nutrido intercambio de ideas y reflexiones entre los participantes de la mesa redonda y el público asistente.

Como cierre de las actividades del primer día se presentaron los conciertos *“Música barroca francesa”* a cargo del Dúo Circunflejo conformado por Aníbal Domínguez en traverso barroco y Laura Faisnten Sestopal en tiorba, quienes unieron mediante preludios e improvisaciones obras de Jacques Martin Hotteterre y Robert De Visee; y *“Una velada en Hannover Square”* a cargo del cuarteto conformado por Carolina Pérez Bergliaffa y Melody Yeomans (Países Bajos) en flautas clásicas de sistema simple, Claire Fahy en viola y Hermann Schreiner en violoncello con obras de Johann Christian Bach. El segundo día se escuchó *“El crepúsculo del Rey Sol”*, un programa ofrecido por Daniela Bonfanti en traverso barroco y Juana Torres Varela en clavecín, con música de Jacques Martin Hotteterre y Pierre Danican Philidor; y *“La suite y la sonata en el siglo XVIII”* interpretado por Javier Gelati en traverso barroco, Eloisa Donatone en violoncello y Hélène Dauphine en clave, presentando obras de Jacques Martín Hotteterre y Jean-Marie Leclair.

Enlaces a conciertos	
<i>“Música barroca francesa”</i>	https://youtu.be/oAhBudc4eFU
<i>“Una velada en Hannover Square”</i>	https://youtu.be/-OPUb5M_zZk
<i>“El crepúsculo del Rey Sol”</i>	https://youtu.be/n6T276ce8PU
<i>“La suite y la sonata en el siglo XVIII”</i>	https://youtu.be/hID5ke-HisY

Segundas Jornadas Internacionales de Flauta Histórica



Las Segundas Jornadas Internacionales de Flauta Histórica tuvieron lugar el 11, 12 y 13 de Julio de 2019 en la sede de la UNA en Av. Córdoba (CABA). Tal como en la primera edición, se contó con la participación de destacados músicos internacionales y de distintas provincias del territorio nacional, presentando un organigrama que incluyó video-conferencias, ponencias, conferencias, mesa redonda y conciertos.

La primera de las tres video-conferencias de esta edición de las Jornadas contó con la participación del Dr. Robert Bigio (Reino Unido) quien se refirió a su labor como luthier, musicólogo y coleccionista de instrumentos. Su vasto conocimiento en el tema hizo posible un recorrido que vinculó diferentes épocas musicales con los variados modelos de flautas característicos de cada una de ellas y sus particularidades organológicas. El Dr. Bigio respondió también preguntas de la audiencia acerca de sus publicaciones y otras inquietudes en relación a los variados instrumentos de su colección. La segunda video-conferencia tuvo como protagonista al Dr. Jan De Winne (Bélgica) quien intercambió información y conocimientos desde su labor como do-

cente, musicólogo, productor musical, flautista y luthier. Fue interesante escucharlo referirse a su experiencia personal en los diferentes espacios de la profesión musical así como compartir su visión sobre el panorama de la escena musical y cultural actual y el rol del flautista interesado en repertorios historicistas en el futuro. La última video-conferencia estuvo a cargo de la Mg. Kate Clark (Países Bajos) quien compartió con los presentes las características de su labor como destacada ejecutante y docente. Su vasta y particular experiencia con el travesero renacentista y su repertorio suscitó enorme interés en el público así como sus ideas sobre el futuro del movimiento historicista. Su visión humanista como música y abogada y sus consideraciones acerca del rol del artista en el mundo actual propiciaron un dialogo muy enriquecedor.

La ponencia *“La expresión de las Pasiones. Descartes y Le Brun”*, la primera de esta edición de las Jornadas, estuvo a cargo de la Prof. Sandra Girón quien propuso un recorrido por la teoría de los afectos iluminando aspectos de la obra del pensador René Descartes y su influencia sobre la obra del artista plástico Charles Le Brun, abriendo inquietudes para ser debatidas en el campo musical. La segunda ponencia titulada *“Las Fantasías melancólicas de G. Ph. Telemann”* presentada por el Dr. Gabriel Pésico abordó aspectos de análisis retórico musical a la hora de ejecutar como intérprete las Fantasías para flauta sola compuestas por G. Ph. Telemann. Por último, la ponencia de la Lic. Gabriela Galván *“Construcción artesanal de un travesero barroco modelo Scherer. Intento de un diálogo profundo entre la práctica y el pensamiento musical”*, dio cuenta de su búsqueda personal como flautista al construir su propio instrumento y sus reflexiones acerca de esa experiencia.

La primera de las tres conferencias presentadas en esta edición, estuvo a cargo del Prof. Marcelo Gurovich, quien en su exposición *“Aspectos constructivos del travesero barroco”*, analizó aspectos de su labor como luthier de flautas al copiar diferentes modelos y los consiguientes desafíos que esta tarea conlleva. En segundo lugar, el Lic. Javier Gelati evocó con su conferencia *“El modelo Scherer, una aventura exitosa”* su experiencia junto al luthier argentino Julio Hernández al copiar un travesero modelo Scherer siguiendo los planos elaborados por el luthier escocés Rod Cameron. Por último, el Lic. Lucas Ramallo y la Mg. Irina Gruszka, ambos residentes en Mendoza, presentaron *“La flauta travesera barroca y la música antigua en Mendoza”*, una mirada retrospectiva sobre las actividades en torno a estas temáticas en su provincia.

En la mesa redonda de la que participaron los Profesores Manuel de Olaso, Claudio Morla, Eugenia Montalto, Carolina Perez Bergliaffa e Isidoro Roitman, coordinada por Gabriel Pér-

sico, se debatió acerca de la visión de cada uno de los integrantes sobre la escena actual de la música antigua en el país.

El espacio de conciertos ofreció una interesante diversidad de repertorios y brindó la oportunidad a los asistentes de apreciar diferentes modelos de flautas históricas. “*Las Sonatas inéditas de Pierre-Gabriel Buffardin*” fue el primer concierto de las Segundas Jornadas ofrecido por Javier Gelati, ejecutando una flauta copia modelo Scherer, junto a Hermann Schreiner en violoncello; fue escuchado a continuación “*La flauta Clementi. Un instrumento original de 1810*”, un concierto ofrecido por Gabriel Pérsico quien ejecutó en una flauta original Clementi música de Stamitz y Mozart, acompañado por Joelle Perdaens en violín, Mariela Meza en viola y Hermann Schreiner en violoncello. Los conciertos del segundo día comenzaron con la propuesta “*De Hamburgo a París*” por el Dúo Embouchure integrado por Gabriela Galván en traverso e Isidoro Roitman en archilaúd, presentando obras de Telemann y Blavet; seguido a continuación por la presentación del CD “*Boj y Grenadilla*” por el conjunto Vientos del Plata, liderado por Irina Gruszka y Lucas Ramallo, junto a José Luis Di Marco en violoncello y Mario Massera en clave, con música de Hotteterre, Philidor y W. F. Bach. Los conciertos del tercer día comenzaron con el Dúo Circunflejo formado por Aníbal Domínguez en traverso y Laura Faisnten Sestopal en tiorba, quienes presentaron un concierto titulado “*Música Barroca Francesa*”, con obras de Leclair y Blavet; finalmente, se escuchó “*Erfindungen II*” como concierto de cierre a cargo de “La Cetra” dirigida por Sergio Antonini, quienes presentaron un programa con música de Abel, Telemann y Gluck con la participación de los flautistas Daniela Bonfanti y Carlos Polizzotto.

Estas dos primeras ediciones denotan el esfuerzo del Comité Organizador para programar eventos y actividades de calidad, así como el interés genuino de los participantes. La positiva repercusión en la comunidad flautística y artística en general invita a la realización de futuras ediciones buscando dar continuidad a un necesario espacio que dé cuenta de las problemáticas interpretativas de las flautas traveseras históricas y sus repertorios en el actual panorama artístico y académico.

Enlaces a conciertos



“La flauta Clementi. Un instrumento original de 1810”

<https://youtu.be/bJ7g4YMLwHM>



“De Hamburgo a París”

<https://youtu.be/nfVVjfGyrzo>



“Boj y Grenadilla”

https://youtu.be/MsILgc2_XsU



“Música Barroca Francesa”

<https://youtu.be/sJxMcZjULpc>



“Erfindungen II”

<https://youtu.be/QSNo2ojhrFY>

GABRIELA GALVÁN es Profesora Superior de Flauta y Licenciada en Música de Cámara. Se desempeña como docente de esas asignaturas en el BBA (UNLP). Como intérprete, integra diversas agrupaciones con instrumentos modernos y de época con los que ha grabado varios CDs. Participa del proyecto de investigación “La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas estéticas de la música Antigua en el presente”.

CAROLINA PEREZ BERGLIAFFA es Prof. de Música de Cámara de la FA (UNLP) y Lic. y Mg. en Interpretación con flautas históricas graduada en el Conservatorio Real de La Haya, Países Bajos. Es docente de “Música Antigua” en el Conservatorio Gilardo Gilardi, de Música de Cámara en el ESEAM JP Esnaola y de flauta travesera en el BBA (UNLP). Es parte de varios proyectos orquestales y de ensambles con instrumentos históricos. Participa del proyecto de investigación “La flauta travesera barroca y su repertorio. Problemáticas estéticas de la música Antigua en el presente”.

César Arturo Dillon

***El teatro de la Gran Aldea.
Antiguo Teatro Colón. Historia
y cronología. Dos tomos.***

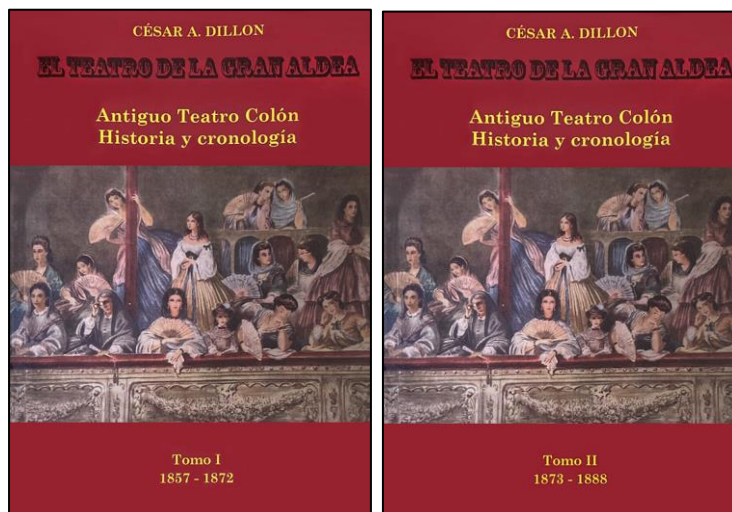
Buenos Aires

Sinopsis

2019

399 pp. (tomo I) / 447 pp. (tomo II)

ISBN 978-987-47212-0-4



SECCIÓN “RESEÑAS”

***Sobre El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón.
Historia y cronología, de César Arturo Dillon¹***

Silvina Martino

Departamento de Artes Musicales y Sonoras (UNA)

sil_martino@yahoo.com.ar

Una idea puede surgir en cualquier momento de la vida, pero poder concretarla no es algo seguro. Esto sucedió con el autor del libro *El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón, Historia y cronología*, César Dillon (1939-2013). Abogado y melómano argentino, destinó una parte importante de su vida al estudio de los teatros en Buenos Aires y de algunas instituciones musicales. Este último libro, recientemente presentado, es una edición póstuma de corte do-

Recibida: 28/06/2020

Aceptada: 10/07/2020

¹ Se consigna correctamente aquí el segundo nombre del autor, que en el libro aparece cambiado en algunas menciones por “Alfredo”.

cumental que ha sido concretada gracias a la sagacidad del propio autor.

César Dillon no llegó a publicar el trabajo realizado, debido a su deceso inesperado. Sin embargo, su acción precavida logró concretar su ardua labor de investigación. Es menester aclarar que esta publicación ha sido posible gracias a un documento testamentario en el que el propio autor nombró a cuatro personas para realizar el trabajo de revisión y preparación de la edición del libro. Solo dos de los mencionados en el testamento aceptaron el desafío de dar luz al trabajo de investigación de Dillon: el Dr. Juan María Veniard y el Lic. Héctor Luis Goyena fueron quienes asumieron la responsabilidad de concretar la publicación de la obra que hoy nos atañe.

La investigación sobre el Antiguo Teatro Colón de Buenos Aires consta de dos tomos, revisados y preparados para su edición por cada uno de los responsables elegidos. El Dr. Juan María Veniard estuvo a cargo de la elaboración del Tomo I (1857-1872) mientras que el Lic. Héctor L. Goyena se ocupó del Tomo II (1873-1888). La nota preliminar que consta en el Tomo I fue escrita por ambos colaboradores, permitiéndonos comprender cómo fueron dadas las circunstancias para la realización de este libro y conocer algunas aclaraciones pertinentes (pp. 5-9).

Por expreso pedido de César Dillon, Veniard ha debido realizar un estudio preliminar sobre la ubicación histórica del Teatro de Cristóbal Colón, dentro de la serie de los primeros teatros de importancia con los que contó Buenos Aires hasta ese momento (p. 7).

El título general de la obra, según expresan los revisores, fue puesto por Dillon parafraseando la novela de Lucio Vicente López (*La Gran Aldea*), expresión literaria que utilizaría para describir a la Buenos Aires de entonces. Esta misma expresión ya había sido utilizada por Alberto Emilio Giménez y Juan Andrés Sala (1984: p. 82-83) en referencia a la Buenos Aires de 1854 que sentía la necesidad, probablemente por la actividad operística, de un gran teatro para la Gran Aldea. Tal vez los trabajos previos de Dillon en coautoría con Juan Andrés Sala, y sus archivos compartidos, hayan sido otro motivo para la elección del título (además de parafrasear la obra de López).²

El Tomo I cuenta con trescientas noventa y nueve páginas. Comienza con un estudio preliminar que nos permite conocer los teatros de la época y su contexto histórico social, lo que nos acerca a los repertorios que circulaban en ese momento. También, nos posibilita visualizar la función del teatro no solo como centro de eventos socioculturales.

² César Dillon fue coautor de varios libros referidos a teatros musicales en Buenos Aires junto a Juan Andrés Sala.

En el capítulo “La construcción del Teatro de Colón 1855-1857” se da comienzo a la labor investigativa de César Dillon. Una compilación de datos relevados de la prensa periódica del momento nos permite observar, entre otras cosas, cómo se fueron desarrollando los acontecimientos desde el proyecto del nuevo teatro en la Buenos Aires de 1854, hasta 1857 en que se inauguró el edificio.

El Antiguo Teatro de Colón, emplazado en donde hoy está la casa matriz del Banco de la Nación Argentina (frente a la Casa de Gobierno), fue inaugurado el 25 de abril de 1857 con la compañía Lorini interpretando *La Traviata*, de Verdi. El elenco de cantantes italianos reunía nombres célebres como el tenor Enrico Tamberlick, la soprano Sofía Vera Lorini y el barítono Federico Cima. Las crónicas aportadas por Dillon cuentan que el Himno Nacional fue lo primero que resonó en el recinto, contando con la participación de Tamberlick para su entonación (pp. 58-59).

Posteriormente nos encontramos con el detalle de las temporadas desde 1857 a 1872, lo que da cuenta de los repertorios, compañías artísticas, empresarios y eventos sucedidos, todo esto respaldado por fuentes hemerográficas que reflejan algunos acontecimientos teatrales y culturales del momento. Cabe destacar que algunas temporadas poseen apéndices documentales, entre los cuales se pueden observar crónicas musicales, conciertos de sociedades musicales, bailes y ordenanzas municipales, lo que enriquece en gran medida el aporte, ya de por sí exhaustivo.

En el Tomo II (1873-1888), a cargo del cuidado de Héctor Goyena, encontramos una estructura similar a la del Tomo I.³ Con cuatrocientas cuarenta y siete páginas, ofrece, además del pormenorizado detalle de las temporadas, dos índices complementarios –índice de obras e índice onomástico– más la bibliografía.⁴

Esta segunda parte del trabajo cuenta con mayores datos biográficos de los artistas que formaron parte de los elencos en diferentes obras. Además, hay apéndices que aparecen en algunas temporadas, que dan muestra de la importancia de la prensa reflejando acontecimientos mucho más allá de lo artístico. Se puede observar, por ejemplo, en la temporada 1882 cómo el

³ El trabajo de ambos revisores fue asumido en forma autónoma sin contar con un director, lo que permite visualizar la independencia en sus criterios de redacción y valoración.

⁴ Es importante aclarar que se deslizó un error de imprenta en la correlación de las páginas, entre el índice de obras y el índice onomástico respectivamente. Se evidencia el error en la centena y aparecen en el cuerpo repetidos los números de páginas del 325 al 343 (que deberían ser del 425 al 445).

teatro por medio del empresario Cesare Ciacchi, hizo grabar una placa de mármol para recordar a Giuseppe Garibaldi, defensor de la Unidad Italiana.

La italianidad en la Argentina del siglo XIX se hacía notar, entre otras cosas, en la hegemonía del repertorio operístico italiano. El teatro era mucho más que un recinto para el arte: era también un espacio político, social y comercial. Como se puede leer en *La Gran Aldea*:

Una noche clásica de ópera en Colón reúne todo lo más selecto que tiene Buenos Aires en hombres y mujeres. Basta echar una visual al semicírculo de la sala: presidente, ministro, capitalista, abogados y leones, todos están allí; aquello es la feria de las vanidades, en la que no faltan las incongruencias de aldea: el vigilante de quepis encasquetado en medio de la sala; la empresa, en *ménage*,⁵ instalada en uno de los mejores palcos del teatro, el humo de los cigarros oscureciendo la sala entera. (López, 1992: p. 120).

La cartografía de la sala teatral sería, en parte, un reflejo de la sociedad del momento, en el que se estaban formando costumbres y categorías sociales. Estos aspectos se pueden analizar claramente en dos artículos del apéndice de la temporada 1882, lo que nos permite reconstruir el imaginario de la época. El primer artículo titulado “La ópera italiana en Buenos Aires”, firmado por R. Nesto y publicado en la *Nueva Revista de Buenos Aires*, dirigida por Vicente G. Quesada y Ernesto Quesada (pp. 223.231), nos da una visión de la función del teatro como tradición y cuestión de moda. Asimismo, ofrece una serie de críticas hacia la arquitectura del teatro, su acústica, los artistas convocados, el comportamiento del público y el empresario. El segundo artículo cuenta con la voz femenina de la escritora norteamericana Lucy Dowling, quien aporta una mirada de la sala del Teatro Colón desde los ojos de una viajera. Analiza la estética del teatro y del público participante y realiza un juicio personal de la sociedad de entonces como si fueran obras de arte expuestas en una galería de pinturas (pp. 232-238).

Finalmente, valoramos el trabajo de Dillon y de sus revisores, por la importancia de este aporte al conocimiento de la historia musical de la Argentina decimonónica, que tantos vacíos tiene todavía por cubrir. Estos tomos permiten, además de conocer fechas, repertorios, elencos, empresarios y fotografías de los artistas que participaron en alguna temporada del Antiguo Teatro de Colón, contar con un material histórico conexo que es la transcripción de crónicas de la prensa periódica de la época; un material muchas veces desconocido para el público en general y de muy difícil acceso para los investigadores. Así, el nuevo trabajo de César Dillon, suma-

⁵ Expresión que significa: “El empresario, en familia”.

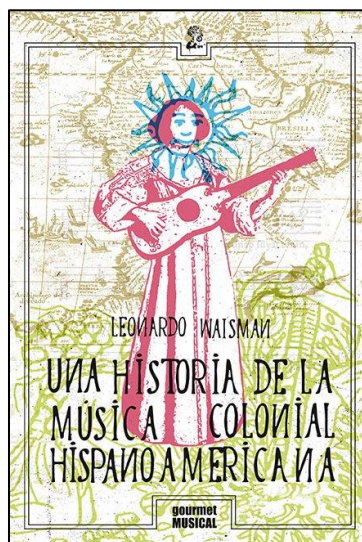
do a los anteriores sobre los teatros Doria, Marconi y Coliseo, se suma a una bibliografía que puede estar destinada a cualquier lector interesado en la temática y, al mismo tiempo, constituirse en material fundamental para otros investigadores de las artes y de la música.

Bibliografía

- Cetrangolo, A. E. (2015). *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- Devoto, F. (2006). *Historia de los italianos en la Argentina*. Buenos Aires, Argentina: Cámara de Comercio Italiana en la República Argentina.
- Giménez, A. E.; Salas, J. A. (1984). La interpretación Musical. En AAVV. *Historia general del arte en la Argentina*. Tomo III (pp.82-83). Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes.
- López, L. V. (1992). *La Gran Aldea*. Buenos Aires, Argentina: Centro Editor de América Latina S.A.
- Pasolini, R. O. (1999). La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales. En Fernando Devoto; Marta Madero (comps). *Historia de la vida privada en la Argentina. TomoII. La Argentina plural: 1870-1930* (pp. 227-273). Buenos Aires, Argentina: Taurus.

SILVINA MARTINO es Licenciada en Artes Musicales (Canto) del Departamento de Artes Musicales (UNA), egresó también como Cantante Lírica del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Profesora Titular Ordinaria (DAMus–UNA), es docente-investigadora categorizada. Participó y codirigió proyectos UNA acreditados, ofreció numerosos conciertos y presentó ponencias. Realiza el Doctorado en Musicología en la Universidad Católica Argentina.

Leonardo Waisman
***Una historia de la música
colonial hispanoamericana***
Buenos Aires
Gourmet Musical Ediciones
2019
478 pp.
ISBN 978-987-3823-24-4



SECCIÓN “RESEÑAS”

Sobre *Una historia de la música colonial hispanoamericana*, de Leonardo Waisman

Myriam Kitroser
mbkitro@gmail.com

El doctor Leonardo Waisman combina la práctica de la ejecución con la investigación musicológica. Ambas actividades le han dado una amplia perspectiva en los temas que ha indagado e investigado en profundidad. Son de destacar sus aportes en el campo de la música antigua a través de sus interpretaciones musicales como continuista, director de diversos grupos vocales e instrumentales, autor de numerosas publicaciones, de ediciones musicales, presentaciones en diversos congresos internacionales de la especialidad y de su labor como conferencista y docente en distintas instituciones nacionales y extranjeras de prestigio internacional.

Su más reciente publicación trata sobre historia de la música colonial hispanoamericana, resultado de dos proyectos personales llevados a cabo como investigador principal en el CONI-

Recibida: 23/06/2020

Aceptada: 10/07/2020

CET y de tres proyectos colectivos encarados por el grupo de investigación sobre música en América colonial asentado en el CePIA de la Facultad de Artes, UNC (Waisman, 2019: p. 18).

Se trata de un primer intento de brindar un panorama histórico musical sobre la música colonial hispanoamericana frente a la gran difusión de conciertos y grabaciones de grupos tanto europeos como americanos que han abordado este repertorio en las últimas décadas. En él se sintetizan investigaciones realizadas durante 25 años por su autor, y numerosas pesquisas de los últimos 50 años de un sin número de importantes investigadores, tanto americanos como europeos, como se puede apreciar a lo largo de su lectura, de las 25 páginas de bibliografía citada y otras tantas del índice de nombres, instituciones, géneros y otros términos musicales.

Una historia de la música colonial hispanoamericana está organizada en tres partes, cada una de ellas centrada en los siglos XVI, XVII y XVIII respectivamente. Cada parte, de cuatro capítulos cada una, ofrece un panorama general pertinente a cada período: El imperio español en América para la primera, La América española para la segunda, y Renovación y conmociones para la tercera. Luego divide el contenido en dos capítulos dedicados cada uno a la música en la república de españoles y a la música en república de indios. Los últimos capítulos de cada parte cubren las prácticas en otros ámbitos diferentes. Complementan este recorrido dos apéndices, uno dedicado a compositores activos en Hispanoamérica entre 1550 y 1808 a cargo de dos integrantes del equipo de investigación antes mencionado, y otro con un listado de algunos instrumentos musicales en uso durante el período.

Antes de entrar en los temas propios de la publicación, el autor explicita en una introducción general, su postura como investigador. Primero advierte que la escasez de fuentes primarias y los estudios de historiadores y de musicólogos con que se encuentra en el momento de escribir el libro, no cubren todo el espectro necesario para profundizar tanto sobre el repertorio como sobre biografías y prácticas musicales, por lo cual acude a numerosas fuentes secundarias. Reúne aquí trabajos realizados por él mismo en distintas épocas, y por haber sido escrito en tiempos posmodernos, su abordaje es fragmentario y no totalizador (Waisman, 2019: p. 11). Aclara, además, que la gran cantidad de datos y descripciones referidas a la organización social, económica e institucional, se brindan en la medida en que afectan a la vida musical.

Con respecto a la delimitación histórica del campo, decide circunscribirse a la vida musical entre los reinados de Felipe II quien accede al trono en 1558 y la abdicación de Carlos IV en 1808. También define su objeto de estudio considerando a la música colonial aquella practica-

da sólo por la conjunción entre españoles, criollos, indígenas y afroamericanos. Así, toda referencia a la actividad musical de los grupos indígenas y afroamericanos está circunscripta a su relación con la cultura de raíz europea.

Frente a la convivencia de varios proyectos para la América colonial por la convergencia de diferentes grupos tales como representantes de la corona, encomenderos, clero secular, misioneros, etc., cada uno con sus propios intereses, el autor aclara que se va a restringir específicamente a la línea marcada por la Corona, en parcial coincidencia con las ideas del clero regular (Waisman, 2019: p. 28)

La primera parte está enfocada en la segunda mitad del S XVI especialmente a partir de 1570, época en que se definieron y fundaron las instituciones que servirían de base para las prácticas musicales posteriores de los dos siglos siguientes (Waisman, 2019: p. 13).

Bajo el título general *La época de Felipe II: proyecto y resistencia en el siglo XVI*, se describe el proyecto de la corona española de “las dos repúblicas”: la república de españoles y la república de indios, un intento de segregación racial que nunca llegó a ser efectiva. La imposibilidad de poner en práctica estas ideas en toda su dimensión tuvo que ver con los distintos tipos de resistencia, violentas y pasivas, ofrecida tanto por las etnias locales, como por el clero y los mismos encomenderos, a quienes no convenía tal separación. Cooperó con esta resistencia los inconvenientes propios de los territorios americanos y sus diferentes características geográficas. Continúa con la instauración de las catedrales y conventos en las principales ciudades americanas en la república de españoles. La música religiosa sobre textos litúrgicos y estilo polifónico de origen franco-flamenco es la que se va a escuchar en esos ámbitos, desde muy temprano. Junto al canto llano, se interpretaron misas, antífonas, salmos y *magnificats* en latín y chanzonetas en castellano. La estructura y funcionamiento de las catedrales homologaban a las peninsulares siguiendo el deseo de reproducir la cultura del Viejo Mundo. Éstas eran gobernadas por cabildos cuyas jerarquías estaban bien establecidas. Al chantre, responsable de la música le seguían los ministros: el sochantre, director delegado por el chantre, los capellanes encargados de la música monofónica o polifónica, la capilla de música ejecutantes responsables de la música polifónica, con su maestro a cargo del repertorio, compuesto por él o por otros autores, el organista y los niños del coro o seises (Waisman, 2019: p. 30).

Hay una breve descripción de las capillas musicales de cada una de las catedrales más importantes desde México hasta Santiago del Estero destacándose las catedrales de Nueva Espa-

ña las que llevaban cierta ventaja sobre las del Perú, ya que estas últimas se establecieron más tarde. Un par de ejemplos de resistencia a la instauración de las dos repúblicas representaron las catedrales de Quito y Bogotá donde dos mestizos ocuparon el cargo de maestros de capilla con el consecuente conflicto con el cabildo.

Cada población contaba además con parroquias divididas para españoles, indios y pardos o negros. Su vida musical estaba apoyada por las cofradías, ricas en actividad musical. Otro apartado hace referencia a los principales maestros de capilla y compositores, con una serie de anécdotas biográficas, catalogación y publicaciones de las obras a cargo de distintos musicólogos y estado de situación del estudio de las composiciones. Parte del proyecto de la república de españoles era la fundación de conventos donde se educaban las niñas de las familias españolas y de la nobleza india. Será en los próximos siglos donde florecerá su actividad musical.

La república de indios abarcaba parroquias de indios y mestizos en centros urbanos españoles, pueblos indígenas sedentarios atendidos en lo religioso por monasterios y capillas, y asentamientos para aborígenes selváticos nómades o semi nómades donde se intentaba “reducirlos a la vida civil” (Waisman, 2019: p. 54). Su establecimiento estuvo principalmente a cargo de las distintas órdenes religiosas: dominicos, agustinos, franciscanos, mercedarios y jesuitas, quienes a partir de 1570 fundaron numerosos monasterios como cabeceras de amplias zonas. En varias citas se destaca el florecimiento de la liturgia musical en los pueblos indios de Nueva España.

En la mayoría de las crónicas se describe a los indios como meros receptores y reproductores de la liturgia católica, haciendo aparecer su conversión musical como masiva y espontánea (Waisman 2019: p. 71). Rara vez se menciona algún aporte que puedan haber hecho desde su propia cultura. El paisaje sonoro de los pueblos y parroquias de indios era rico, variado, lleno de contrastes y fértil en sincretismos. La música europea no reemplazó en el siglo XVI las músicas indígenas; compartió espacio con ellas (Waisman, 2019: p. 79). En el apartado dedicado al sonido euro-indígena se menciona la complejidad de los procesos de aculturación y la originalidad de los productos resultantes.

También se menciona el aporte de los negros. Con una población aproximada de un cuarto de millón en 1570, sus actividades musicales fueron muy criticadas. Sin embargo, sus bailes impregnaron las prácticas coreográficas de la sociedad española y algunos de ellos pasaron a Europa alcanzando rápida difusión (Waisman, 2019: p. 96).

Bajo el título *Instituciones, Prácticas y Estilos Musicales en el S XVII*, la segunda parte describe los ámbitos y las prácticas musicales en ciudades y aldeas, y el establecimiento de las reducciones jesuitas en zonas de frontera. Frente a la concepción de un período de transición sin personalidad propia para la historia de la música, el autor considera al siglo XVII como un período con características propias y dignas de atención (Waisman, 2019: p. 99).

Comienza con la práctica musical en la república de indios. Al éxito musical euro indígena del siglo XVI, sobrevino en algunas regiones una decadencia debido a una serie de circunstancias adversas. Pero en muchas otras la tradición musical instaurada en el siglo anterior se mantuvo y acrecentó, constituyendo la base de las músicas mestizas que aflorarían más adelante (Waisman 2019:111). El autor cita a Guamán Poma de Ayala, quien refiriéndose a la actividad musical en las doctrinas y parroquias de indios relata:

[..] saben y [a]prenden de todos los oficios, artificios, beneficios, los cuales son grandes cantores y músicos de canto de órgano y llano y de vihuela y de flauta, chirimía, trompeta, corneta, y vihuela de arco, organista. (Guamán Poma, F. *Nueva crónica*, p. 8222 en Waisman, 2019: p. 112)

Se destaca la región cusqueña donde, en base a lo prescripto por el Tercer Concilio Limense de 1583 (“los obispos y [...] los curas pongan estudio y cuidado en que haya escuela y capilla de cantores [...] música de flautas y chirimías y otros instrumentos acomodados en las iglesias”) se desarrolló una red de capillas musicales indígenas semi-profesionales mantuvieron gran vitalidad hasta mediados del siglo XVIII (Waisman, 2019: p. 120).

Las iglesias se hacían cargo de la compra y mantenimiento de algunos instrumentos como órganos, arpas, chirimías y bajones, incluso algún clavicordio usado para enseñanza o para ensayos, compraban papel y pagaban el copiado de partituras requeridas para el servicio. También proveían a la vida musical las cofradías, varias en cada parroquia.

En la república de españoles en cambio, se produce un proceso de estabilización y crecimiento de las capillas musicales catedralicias, surgen excelentes compositores y el estilo musical alcanza una madurez que permite considerarla como una verdadera edad de oro de la polifonía en el Nuevo Mundo (Waisman, 2019: p. 139).

El repertorio en catedrales y conventos eran obras litúrgicas en latín y composiciones paralitúrgicas en lengua vernácula: villancicos o chanzonetas. Estas últimas constituyen el eje de esta segunda parte del libro. Traza el desarrollo de las características estilísticas de los villancicos

hispanoamericanos a través del análisis de las obras de cuatro compositores, dos de Nueva España y dos del Perú y los agrupa en tres etapas en orden cronológico: el villancico como canción de Gaspar Fernández, la cristalización de modelos en el repertorio navideño de Juan Gutiérrez de Padilla, y la ampliación y elaboración del género en los villancicos de Juan de Araujo y Tomás de Torrejón y Velazco.

Para una mejor comprensión del contexto en que estos compositores se desarrollaron y de los aportes que realizaron, ofrece previamente una caracterización del villancico español en el siglo anterior y un acercamiento a los sistemas modales en uso durante el siglo XVII. Selecciona los tratados de Santa María (1565) y de Nassarre (1723) por considerar que son los que mejor explican las decisiones tonales de los compositores ya sean de las primeras décadas o de las finales.

Gaspar Fernández (Guatemala 1563/71 – 1629) fue maestro de capilla de Puebla. La composición de sus villancicos se ubica entre el villancico cortesano español, predominantemente profano de los siglos XV y XVI, y la nueva tradición del villancico a lo divino de los siglos XVII y XVIII (Waisman, 2019: p. 185). En los textos se encuentran rasgos propios del villancico del S XVII: diálogos, personajes característicos, dialectos inventados, deformaciones del castellano hechas, entre otros, por negros, indios o portugueses. El autor destaca la originalidad de las melodías con sus saltos inesperados, y el sentido rítmico como el aspecto más emblemático. A partir de la prosodia del texto Fernández compone complejos ritmos aditivos, extendiendo la tradición fundada por Willaert y Rore (Waisman, 2019: p. 193).

Continúa con los tres ciclos navideños de villancicos de Juan Gutiérrez de Padilla (Málaga aprox. 1590 – Puebla 1664) Este repertorio ocupa un lugar central y una función modélica en la historia del género. Luego de la técnica polifónica madrigalistas dentro de la rítmica de la canción española, sigue una etapa de conformación y reafirmación de tipos, formas y *topoi*: lugares comunes, imágenes o conceptos reiterados, que constituirán un sistema estilístico propio del villancico durante el próximo siglo (Waisman, 2019: p. 205). La producción de Gutiérrez se ubica entre la producción del valenciano Comes y autores como Patiño o Cererols.

Con respecto a la forma, señala como característica sobresaliente las diversas conformaciones que se producen entre introducción, estribillo y coplas, enredadas además con diálogos, respuestas, alternancias de voces y coros (Waisman, 2019: p. 207). En cuanto al lenguaje musical, son composiciones para coro a tres o cinco voces, seis u ocho voces en doble coro. Al hacer

una comparación con los solos de las chanzonetas de Fernández encuentra que éstas están concebidas como canciones monódicas a las que se adosaban armonías, y los de Padilla se estructuran como dúos compuestos por una melodía aguda y un contrapunto más grave. Son especímenes claros de la bipolaridad de la textura llamada barroca tal como se ha definido para el siglo XVII italiano o francés (Waisman, 2019: p. 214). Desde el punto de vista rítmico, la homorritmia es predominante y con ella una mayor frecuencia en puntos de articulación: las frases y secciones son breves, y el discurso se apoya en frecuentes cadencias que definen áreas tonales y seccionan el flujo musical en unidades formales. Se trata de una de las tendencias fundamentales en el cambio estilístico (Waisman, 2019: p. 215).

El tercer grupo de villancicos pertenecen a Tomás de Torrejón y Velasco (Villarrobledo 1644- Lima 1728) y a Juan de Araujo (Villafranca del Bierzo 1649 – Cusco 1712). Antes de entrar en el análisis de éstos últimos, el autor hace una síntesis de las características generales del género en las últimas décadas del siglo XVII destacando que el mismo domina la escena histórica. Las obras conservadas provienen de los más distintos puntos del continente y permiten una visión comparativa y escalonada en el tiempo. Los únicos soportes son los “papeles sueltos” que podían viajar de una institución a otra a título de préstamo. Se estandariza la macroforma y una de las principales novedades de estos villancicos es la adopción plena del bajo continuo (Waisman, 2019: pp. 222/23).

Analizando ya la música de Torrejón y Velasco, maestro del contrapunto, melódicamente destaca su concepción lírica. La inspiración de sus solos es la tradición de los tonos humanos del siglo XVII. Torrejón además se acerca al estilo italiano al mantener un equilibrio entre un ritmo valseado que juega con la métrica ternaria y la linealidad melódica de amplios arcos (Waisman, 2019: p. 230).

El rasgo definitorio de la estética de Juan de Araujo es la musicalización de los textos. Se deleita en matizar, resaltar y reflejar las ideas que le brindan los poemas. Si en Torrejón se adivinan fuertes influencias de la música teatral, Araujo se hunde en la tradición eclesiástica española del siglo XVII (Waisman, 2019: p. 234).

Finalmente, la tercera y última parte del libro, *El siglo XVIII y la modernización*, está dedicada a las prácticas musicales y el repertorio de esa época y cómo la descomposición del orden establecido en el siglo anterior da lugar a la secularización y modernización de muchos aspectos.

tos de la vida social y artística mediante la asimilación de ideologías y prácticas francesas e italianas.

Comienza refiriéndose a las prácticas musicales de los indios en las reducciones jesuíticas como las más distintivas sociedades donde la música mantenía su dimensión comunitaria. Se explaya en Mojos y Chiquitos donde se conservó buena parte del repertorio del siglo XVIII. A través de la práctica musical europea los jesuitas intentaban hacer atractivo el culto católico, controlar a los miembros de la elite local e instaurar un sentido occidental del tiempo en la vida de los indígenas. Los ritmos de la vida diaria y semanal estaban marcados por eventos musicales. Se incluían canciones devocionales cantadas por toda la comunidad. Existían diversos conjuntos instrumentales a cargo de marchas, danzas y otras piezas que ejecutaban con chirimías, cornetas, flautas y tambores. En las capillas se enseñaba a leer y escribir en latín, en castellano y en el idioma local a los hijos de los caciques y notables. Los más aventajados continuaban con estudios musicales. En cierto momento se crearon centros principales de formación musical como los de Yapeyú para los guaraníes a cargo de Antonio Sepp y San Javier para los Chiquitos con Martin Schmid. Las capillas musicales podían contar con treinta o cuarenta miembros y las orquestas estaban constituidas por violones, contrabajos, violines, arpas, flautas, trompetas, y el bajo continuo incluía órgano, clave y arpa (Waisman, 2019: p. 251-52). Gran número de misioneros provenían de Europa central e Italia, así que la cultura musical de las reducciones constituyó un espacio que se diferenciaba de la tradición española en el resto del continente (Waisman, 2019: p. 253).

Continúa luego con la música religiosa en ciudades de españoles. Hace un recorrido por las distintas Arquidiócesis desde México hasta La Plata. Luego de desarrollar las prácticas corrientes y especificidades americanas, divide el siglo en dos mitades: la primera se refiere a la música barroca concertada y su recepción y la segunda a la recepción del estilo galante. Aquí vamos a encontrar referencias históricas y análisis de obras de Ceruti, Sumaya, Jerusalem, Orejón y Aparicio, Salas, y otros compositores.

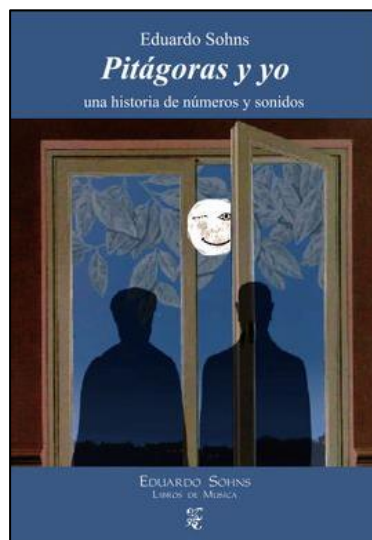
Cerrando el contenido del libro, dedica una parte a las prácticas musicales religiosas en conventos, monasterios y cofradías y a la vida musical profana en ciudades españolas.

En esta reseña he dejado de lado secciones completas y una gran cantidad de información que se brinda en sus 400 páginas, complementadas con mapas, cuadros y partituras que enriquecen su exposición. He querido ejemplificar el contenido de este primer intento de reunir

las trayectorias de las múltiples prácticas musicales de la América colonial seleccionando algunos temas que me parecieran centrales a riesgo de dejar de lado otros igualmente interesantes e importantes para la comprensión de la vida musical en estas tierras, entre los siglos XVI y XVIII. El libro está cruzado por las referencias a la falta de documentación en muchas áreas, pero brinda otras tantas pistas para que investigadores interesados en este campo completen algunas de las lagunas mencionadas. Quisiera destacar que es un libro tanto para aficionados como para especialistas y de consulta permanente de los distintos temas que trata. Permite, como el mismo autor sugiere, una lectura parcial, un orden aleatorio, una consulta puntual de acuerdo a los intereses del lector. Pero su lectura completa nos da una idea de la complejidad del tema, de las realidades socio económicas, de la cantidad de actores diversos y sus posiciones ideológicas, de aquellos que participaron en esta construcción. Como todo proceso cultural y social permite gran cantidad de interpretaciones. Queda para músicos e intérpretes profundizar en el contexto y el repertorio de lo que hoy llamamos la música colonial hispanoamericana.

MYRIAM KITROSER es una reconocida intérprete y docente de flauta dulce. Integra el Proyecto de investigación: *Contrapunto. Córdoba y el Virreinato en la historia de la música*, bajo la dirección de Marisa Restiffo, acreditado por Secyt, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Dentro del mismo integra el equipo que se ocupa de la interpretación de la música colonial americana considerada como *Early Music*. Fue decana de la Facultad de Artes en el período 2015/2018. Como docente titular exclusiva se desempeñó en las cátedras Práctica instrumental I, II y III. Actualmente, está elaborando su tesis doctoral sobre “La práctica de la música antigua en Argentina”.

Eduardo Sohns
Pitágoras y yo (una historia de números y sonidos)
Buenos Aires
Eduardo Sohns-Libros de Música
2019
199 pp.
ISBN: 978-987-24548-7-6



SECCIÓN “RESEÑAS”

Sobre *Pitágoras y yo (una historia de números y sonidos)*, de Eduardo Sohns

Verónica Rapela
verorrap@yahoo.com

Diez razones para leer *Pitágoras y yo*: (mucho más que) una historia de números y sonidos

Cualquier reseña de un libro es una mirada, una entre tantas posibles, pero en este caso, cuando se trata de un libro que sintetiza la investigación y la profunda reflexión de toda una vida, tal vez ese recorte no alcance a iluminar todas sus piezas valiosas. El que avisa no traiciona... hecha la advertencia, partimos.

A través de esta historia de números y sonidos, Eduardo Sohns nos invita a descubrir lo “fantástico y de alguna manera milagroso” de “poder conversar de estas cosas, y sentirnos eslabones de una cadena que se pierde en el inicio de los tiempos”.

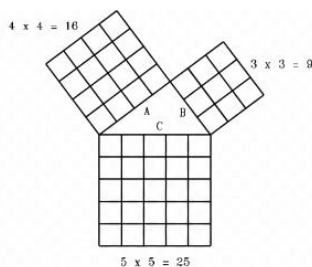
Recibida: 08/06/2020

Aceptada: 10/07/2020

Encuentro innumerables argumentos para leerlo y degustarlo, café en mano, lenta y cuidadosamente. De todos ellos, elegí compartir diez, un número mágico para Pitágoras, la *Tetraktys*: “la clave de todas las armonías que gobiernan al mundo”



Una primera razón es porque Pitágoras está mucho más entre nosotros de lo que somos conscientes, ya que para Pitágoras (¿o para los pitagóricos ...?) los números son la esencia de las cosas, y hoy vivimos en un mundo que sabemos está basado en ellos: teléfono, música, cine, objetos virtuales que se tocan, creados con números, con ceros y unos. Seguramente a Pitágoras le hubiera parecido poco elegante este modo de digitalización de la realidad. Estoy segura de que hubiera preferido una solución más geométrica y, dicho en términos postmodernos ¡no binaria!. Pero podemos pensar que, de algún modo, la revolución digital ha sido una suerte de extravío del sueño pitagórico, una concreción desviada de su visión.



Porque lo poco que recordamos a conciencia sobre Pitágoras ¡está mal! Por lo pronto, cuando en la escuela nos hablaban de él, no se nos hubiera ocurrido dudar de su existencia, y sin embargo, no sabemos si realmente existió.... Tampoco sabíamos que el teorema de Pitágoras no fue su invención, que ya figuraba en una tablilla babilónica de 1500 a.C. y que, más que el enunciado actual (que dice que en un triángulo rectángulo el cuadrado de la hipotenusa es igual a la suma del cuadrado de sus catetos), era una relación entre números “cuadrados” que se podía dibujar.

Porque nos invita a pensar en la estrecha relación que tuvieron durante siglos la música y la ciencia en nuestra cultura. Solemos olvidar que la física y la música (o la

reflexión sobre la música diríamos hoy, quizás) tuvieron una matriz común. Juan Boido, historiador de la ciencia, señala a los experimentos pitagóricos con el monocordio como las primeras descripciones matemáticas de un fenómeno físico. Y ellos son, al mismo tiempo, las primeras reflexiones teóricas sobre la consonancia de los intervalos. Como dice el Pitágoras de Sohns “Si los sonidos mostraban en forma audible estas relaciones, la inteligencia las analizaba mediante números, de esta manera la música constituía la manifestación sonora del número”.

Porque nos ayuda a entender qué es esa música de las esferas que durante tantos siglos los sabios buscaron “oir” con el intelecto. Desde Platón que “en el Timeo habla del mito de Er, un guerrero muerto en una batalla, elegido por la divinidad, que tiene el privilegio de ver como se mueven las esferas, escuchar sus sonidos, y percibir su música...” hasta el *Harmonices Mundi* publicado en 1619 de Johannes Kepler (matemático, astrónomo, astrólogo y filósofo para describirlo con categorías modernas, ya que en esos tiempos eso era una única profesión). Y una razón dentro de esta, porque nos permite espiar las seis melodías que Kepler incluye en su libro, cada una de las cuales corresponde a un planeta diferente.

Porque nos induce a reflexionar y profundizar sobre qué es la afinación y pone luz sobre algo que perdimos como sensibilidad y como conciencia: que la afinación es un deseo más que una realidad, una negociación con lo imposible. Nos estimula a despertarnos y cuestionar, por ejemplo, la solución del temperamento del piano que hoy, en general, aceptamos acríticamente, pese a que tiene todos sus intervalos “desafinados”, con excepción de las octavas.

Porque acerca a los músicos a una historia de afinaciones y temperamentos. Y como dice la contratapa “*la palabra afinación en algún sentido forma parte del vocabulario habitual del músico, en cambio el término temperamento puede resultar extraño, sin embargo ambos refieren a aspectos con los que todo músico debe lidiar, que puede hasta desconocer, pero de los cuales es imposible escapar*”. Y en este recorrido sobre cómo se fueron planteando y resolviendo estas cuestiones desde la antigua Grecia hasta la actualidad, nos permite acercarnos a Platón, a Ptolomeo, a Boecio, a Ramos de Pareja, a Zarlino, a Salinas, a Galilei a Bach.

Por la elegancia de su forma dialógica y porque tiene humor

Porque nos cuenta que para la escuela pitagórica la música era medicina para el cuerpo y medicina para el alma. Y que además de usarla por sus acciones terapéuticas,

la utilizaban en su vida cotidiana, para purificar los pensamientos y lograr un sueño tranquilo o para liberarse de la pereza al levantarse. Y nos hace pensar que nosotros, a veces, seguimos usándola así, como un remedio para el alma, sin receta, ni efectos secundarios, ni contraindicaciones.

Porque nos ayuda a entender ese encuentro entre Oriente y Occidente y a reconocernos parte de una larga cadena, redescubrir que hace tanto estamos preocupados por las mismas cosas: el poder del sonido, el vínculo entre texto y música, el efecto de la música sobre la salud, la relación entre arte y ciencia, la separación entre pensar y sentir, entre pensar y hacer.

Porque Pitágoras y yo es muchos libros, plausibles de ser leídos por muy diversos lectores. Un libro capaz de resultarle “absolutamente genial” a un experto de la talla de Brenno Boccadoro (especialista en teorías musicales desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII - Univ. de Ginebra) quien, con mucha sensibilidad, agrega “Si la armonía es una metáfora del amor, (Pitágoras y yo) está atravesado por la armonía y la fascinación de la belleza encarnada en el número”. “Un texto maravilloso” (como dice Alberto Rojo). “Un libro para leer, oír y disfrutar” que elige para la forma “un invento griego: el diálogo”, según lo describe Diego Golombek. Un libro para leer, y retornar. Porque en cada reencuentro descubriremos una nueva perla, un nuevo tesoro, una nueva razón para leerlo.

VERÓNICA RAPELA es música y docente. Entre los años 1985 y 2019 enseñó en las carreras de Flauta y Dulce y Producción Musical Didáctica del Conservatorio Manuel de Falla (CABA). Dictó talleres para docentes sobre enseñanza interdisciplinaria en Argentina, México y España. En colaboración con investigadoras del CONICET, se dedica a la comunicación pública de la ciencia en temas de cognición corporizada.

SECCIÓN “ESPACIO JOVEN”

El “*Concert Spirituel*”: ¿causa o consecuencia de la transformación musical en París en el siglo XVIII?

Andrés Adrián Arzagué

Departamento de Artes Musicales y Sonoras (UNA)

andresarza@hotmail.com

Resumen

En este trabajo expondremos brevemente una descripción sobre los “*Concert Spirituel*” y sus mecánicas de producción (contexto histórico, directores que las llevaron a cabo, obras presentadas, etc.) para, a raíz de esta información, poder llegar a elucubrar sobre la repercusión que estos tuvieron en la transformación social y musical de París en el siglo XVIII.

Palabras clave: *Concert Spirituel*; París; siglo XVIII; público; concierto público

Abstract

The “Concert Spirituel”: Cause or Consequence of the Musical Transformation in 18th-century Paris?

In this paper we will briefly present a description about the “Concert Spirituel” and its production context (historical context, directors in charge, works that have been played, etc.) in order to use this information to shed light on the impact they had on the social and musical transformation of Paris in the 18th century.

Keywords: *Concert Spirituel; París; 18th century; public; public concert*

Recibido: 18/06/2020

Aceptado: 10/07/2020

Introducción

“Concert Spirituel: concierto que toma el lugar de un espectáculo público en París, durante los tiempos donde los otros espectáculos están cerrados” (Rousseau, 1766, *Dictionnaire de musique nouvelle edition revue & corrigée*, Artículo “*Concert Spirituel*”, p. 111, traducc. del autor). Así describía Rousseau al “*Concert Spirituel*” en su diccionario musical de 1765. Lo primero que viene a la mente cuando empezamos a sondear la bibliografía de autores de los siglos XX y XXI sobre este tema es que esta definición puede ser muy sobria y simple para hablar de la institución “concierto” que parece haber incidido tanto en la historia de la música de Occidente, como también en la vida social del París del siglo XVIII.

Al “*Concert Spirituel*” se le suele atribuir el hecho de ser el primer concierto realmente público, en donde la entrada era libre para cualquiera que pagara, sin importar su lugar en la sociedad. Si hablamos de los oyentes, también podemos hablar de cómo se supone que en estos eventos se fomentó su capacidad de juzgar lo que escuchaban y de convertirse en *público*, un oyente activo, un diletante que podrá expresar su opinión individual. Como vemos, el “*Concert Spirituel*” podría ser uno de los primeros espectáculos donde la música es ofrecida como el objeto central del evento, permitiendo desarrollar el naciente juicio estético de este nuevo público. Entonces presenciamos un doble empoderamiento: el de las obras musicales y el del juicio del gusto, que manifiesta la oposición de la nueva capa social a la sociedad de la corte. Por esto los conciertos públicos desarrollan una nueva sensibilidad musical que ofrece una apreciación “estética” diferente de los cánones dominantes de la sociedad cortesana. Con una nueva sensibilidad vino el gusto por nueva música y nuevos estilos, posibilitado por la influencia de la música italiana y alemana llegada a Francia. El concierto público fue el lugar idóneo para su ejecución y su escucha. Por lo tanto, se lo considera formador de un nuevo canon de música y compositores. También llevó a la fama a muchos virtuosos instrumentistas que fueron paulatinamente siendo los protagonistas de estos eventos.

Pero podemos dudar de todas estas afirmaciones. Si bien no podemos negar que toda esta información es cierta desde un punto de vista, podríamos hacernos preguntas como: ¿realmente cualquiera ingresaba a estos conciertos?, ¿era nuevo el alejamiento del gusto de la corte?, ¿qué tanto se alejaba realmente de este?, ¿fue esta institución de concierto la responsable del empoderamiento de la música y del gusto individual o fue una simple consecuencia?, ¿quiénes

programaban estos conciertos?, ¿los programadores tenían en cuenta el gusto de este público naciente?, ¿qué los movía a elegir las obras? A través de este breve estudio del “*Concert Spirituel*” vamos a tratar de echar luz sobre algunos de estos interrogantes.

París en el siglo XVIII hasta la revolución

París en el siglo XVIII fue uno de los centros intelectuales más activos de Europa, igualada solo por Londres y Ámsterdam. La capital francesa proporcionó contexto idóneo para la discusión y difusión de ideas a través de sus numerosos salones frecuentados por una sociedad cosmopolita.

Durante el siglo XVIII el francés se estableció como el idioma universal de las clases educadas de Europa, y París llevó el liderazgo en la mayoría de los asuntos culturales, así como también consolidó su reputación sobre el buen gusto y la elegancia. La única excepción fue la música, donde la influencia italiana y alemana demostró ser cada vez más crucial en toda Europa a medida que el siglo progresó.

En la segunda mitad del siglo, París fue testigo de un rápido crecimiento en la producción de folletos y publicaciones periódicas de diversos temas, entre muchos de ellos, la música. Empresas como Sieber, Boivin, La Chevardière y, más tarde, Pleyel publicaron música de compositores franceses, alemanes e italianos y desarrollaron vínculos estrechos con editoriales en otros países europeos.

La expansión de la capital, tanto en términos poblacionales como edilicios, hizo que París reemplazara gradualmente a la corte de Versalles como foco de actividades intelectuales y culturales. Los nobles paulatinamente se empezaron a trasladar de la corte a casas parisinas o mansiones campestres y el patrocinio musical se alejó del rey, lo cual erosionó el poder y la autoridad real establecida por Luis XIV.

Antecedentes

Uno de los primeros ancestros del “*Concert Spirituel*” se dio en Londres. Iniciado por el violinista John Banister en 1672. Un nuevo tipo de espectáculo musical apareció a finales del siglo XVII: conciertos ofrecidos por un músico en su propia casa. Para asegurar un ingreso, algunos

músicos usaban este tipo de concierto organizando un tipo de suscripción como en las academias.

Por otro lado, en Francia, la corte de Luis XIV se impuso como modelo de referencia y utilizaba las artes para afirmar el poder político de la monarquía absoluta y reflejar principalmente el prestigio cultural y social de la élite. El deseo de reproducir el prestigio social de la corte llevó a individuos ricos a imitarlo ofreciendo veladas musicales y recitales privados. En el siglo XVIII, la aristocracia y la burguesía ofrecieron cada vez más conciertos privados a audiencia invitada.

Esta clase de espectáculo continúa operando en el siglo XVIII según la tradición del siglo precedente. Todos estos conciertos, privados o públicos, quedaron reservados para una élite social. La audiencia que los presenció fue seleccionada de círculos cerrados. Entonces hablar aquí de "público" es difícil y hay que hacerlo con precaución en la medida que éste era todavía limitado y privilegiado.

Historia del “*Concert Spirituel*”

El “*Concert Spirituel*” nace el 18 de marzo de 1725 gracias a la idea de Anne Danican Philidor, oboísta y compositor en la *Musique du Roi*, con un concierto donde se realizaron dos Motetes del compositor de la Capilla Real Michel Richard De Lalande. Pero no nos encontrábamos en la misa del Rey donde estos motetes se tocaban usualmente, ni la actuación tuvo lugar en una de las grandes iglesias Parisinas, donde tales motetes se ejecutaban ocasionalmente en días festivos. Por otro lado, el público no había sido invitado por sus amigos o conocidos, ni habían pagado una suscripción para unirse a una sociedad privada de conciertos. Por el contrario, estaban todos sentados, con gente desconocida a su lado; cualquiera que quisiera comprar un boleto podía entrar. Tampoco los cantantes e instrumentistas estaban escondidos en balcones a los lados del pasillo. Se colocaron al frente y al centro en un lugar elevado, porque no eran un complemento de una ceremonia de alabanza a Dios o al Rey: eran el único motivo del evento. Además de los motetes se interpretó el *Concerto Grosso* para la noche de navidad de Arcangelo Corelli.

Philidor, a través del uso hábil de las conexiones de su familia, había comprado una excepción al monopolio de la Ópera en el desempeño de la música en público. A cambio del pago de

1,000 libras por año, a Philidor se le otorgó el derecho para producir conciertos de música instrumental y sagrada (con textos en latín) durante las fiestas religiosas, días en que los teatros estaban cerrados, utilizando la propia orquesta de Ópera y solistas; otros cantantes fueron extraídos de la Chapelle Royale y de Iglesias Parísinas. Dentro del contrato estaba terminantemente prohibido el uso del idioma francés y la ejecución de ópera.

Los conciertos se dieron hasta 1784 en la *Salle des Suisses* (Sala de los suizos) especialmente preparada en las Tullerías. El regreso de Luis XVI al palacio requirió el traslado de los conciertos a la *Salle des Machines* (Sala de máquinas) donde la acústica y la decoración eran muy inferiores. En 1789, un año antes de que el “*Concert Spirituel*” fuera disuelto, hubo dos nuevos traslados, primero a la *Salle Favart* y luego a la nueva casa de la Ópera en El *Théâtre de la Porte-St-Martin*.

La idea de Philidor fue un éxito. El “*Concert Spirituel*” duró hasta el final del antiguo régimen, pero en un principio no proporcionó un beneficio neto. Al mismo tiempo que el público se aventuró en el territorio inexplorado de los conciertos públicos, Philidor exploró el nuevo mundo de la música empresarial. Reunió capital y lo invirtió comprando el derecho a dar conciertos, arrendar y remodelar la sala de conciertos, obtener música, y contratar músicos, todo con la esperanza de que el público asistiera y generara un flujo constante de ingresos. Dado que nadie había probado esta idea a tal escala antes, no es sorprendente que se haya ido a la quiebra en tres temporadas. Tampoco es una sorpresa que Pierre Simard, que alquiló el privilegio después de él, conociera un similar destino en seis.

Los directores de la Ópera de París que confiscaron los bienes del “*Concert Spirituel*” de Simard no tenían dificultad para dirigir la empresa con un pequeño beneficio. Eran empresarios musicales en un sentido limitado, ya que compartían los beneficios de la Ópera, y estaban protegidos de la responsabilidad personal por pérdidas. Además, mientras que Philidor y Simard se habían visto obligados a hacerles pagos anuales debido al monopolio real de la música pública, la ópera no tenía esa carga.

Dos nuevos empresarios, Joseph-Nicolas-Pancrace Royer, y Gabriel Capperan (1748-1762), compraron el privilegio, redecoraron la sala de conciertos, aumentaron el tamaño de la orquesta y el coro, instalaron un nuevo órgano y se dispusieron a hacer fortuna. Continuaron realizando obras francesas nuevas y existentes, pero también presentaron a los cantantes italianos más famosos e introdujeron mucha música italiana y alemana. A partir de 1755, se introduje-

ron oratorios con textos en francés que se hicieron populares. Después del inesperado fallecimiento de Royer en 1755, el compositor de la Capilla Real Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, que estuvo asociado durante mucho tiempo con el “*Concert Spirituel*” como violinista y compositor, se hizo cargo de la dirección musical con la ayuda de Louise Geneviève Le Blonda, la viuda de Royer.

Durante sus primeros cuarenta años, el “*Concert Spirituel*” fue el único lugar para escuchar una gran orquesta y coro fuera de la Ópera.

En 1762, un funcionario real Antoine Dauvergne, obligó a la viuda de Royer a abandonar la operación. Dauvergne y varios asociados organizaron los conciertos hasta 1773. Inmediatamente modernizó el coro, reemplazando la estructura de cinco partes de Lully y Lalande con la moderna estructura de SATB que aún se utiliza hoy en día. Dauvergne escribió y encargó un nuevo cuerpo de motetes corales. El interés del público creció y expandiendo las presentaciones a virtuosos instrumentistas más allá de los violinistas para incluir maestros de instrumentos de viento. Aunque los conciertos siguieron siendo rentables, Dauvergne los abandonó ya que a medida que su papel en la Ópera crecía, descuidaba el “*Concert Spirituel*”.

En 1773, el privilegio fue adquirido por un trío de violinistas-compositores, Pierre Gaviniès, Simon Le Duc, y François-Joseph Gossec. Hicieron una revisión completa del repertorio, eliminando el antiguo repertorio de grandes motetes y sustituyéndolo por obras modernas cantadas e interpretadas por los más grandes artistas de Europa. Aunque su permanencia en el cargo duró sólo tres años, ellos consiguieron devolver el concierto a la viabilidad. Fueron seguidos por el empresario más exitoso de todos, Joseph Legros, un cantante estrella en la Ópera que atrajo a los artistas más famosos de Europa y renovó el repertorio, eliminando los grandes motetes del siglo XVII y reemplazándolos con obras de Johann Christian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn, cuyas sinfonías fueron la columna vertebral de su repertorio. Justo antes de que estallara la Revolución, tomó como socio a su concertino Isidore Bertheaume, y poco después, se fue de París dejándolo como director. Bertheaume perdió el acceso a las salas de conciertos de las Tullerías, cuando la familia real fue encarcelada allí, trató de seguir con los conciertos en una variedad de pequeños teatros durante la quincena de Pascua en 1790, y luego también partió de París.

Los directores

- Anne-Danican Philidor (1725–1728)
- Pierre Simard (1728–1734)
- La Opéra (1734–1748)
- Joseph-Nicolas-Pancreace Royer y Gabriel Camperan (1748–1755)
- Louise Geneviève Le Blond y Jean-Joseph de Mondonville (1755 - 1762)
- Antoine Dauvergne (1762–1771)
- Pierre Gaviniès, Simon Le Duc y François-Joseph Gossec (1773–1777)
- Joseph Legros (1777–1789)
- Isidore Bertheaume (1789–1790) (Wilcox, 2013, *The Music Libraries of the Concert Spirituel Canons, Repertoires, and Bricolage in Eighteenth-Century*, París, p. iii)

El público de los “*Concert*”

El “*Concert Spirituel*” estuvo dirigido a aficionados ilustrados y su papel principal fue el de “edificar el alma” de los oyentes, como su nombre indica. El nacimiento del concierto espiritual es parte de una nueva lógica que todavía se opone al academicismo predominante en la sociedad de la corte. Sin embargo, sería un error hablar de una apertura a todo tipo de persona que quisiera y pudiera ir, ya que la audiencia es claramente parte de las capas acomodadas y cultivadas de la población francesa que pertenecía a una élite social que adhirió a ideales ilustrados. El “*Concert Spirituel*” y los conciertos públicos que vendrán luego de él son instituciones que surgen por una dinámica de conflicto (pero también de imitación) entre la nueva capa ascendente por sobre los antiguos estratos dominantes. En este caso se trata de la nueva aristocracia y burguesía en ascenso que mira con recelo a la corte pero que busca generar espacios similares ya que éstos eran señales de poder.

El “*Concert Spirituel*” invita a un público que pertenece a estas nuevas capas ascendentes, la aristocracia y la burguesía, a afirmar de a poco su existencia frente a una sociedad congelada en el decoro y las comodidades de su etiqueta. El concierto público viene a oponerse a los espectáculos de corte que hicieron de la música solo entretenimiento y a buscar el empoderamiento de la música en relación con las esferas religiosas y políticas.

Como en la corte, el concierto de música constituye un lugar de obligaciones recíprocas donde los gestos e incluso las palabras más pequeñas deben calcularse consciente y metódicamente. La perfección formal guiada por la Razón se convierte en un signo distintivo de lo "civilizado" y en el buen desarrollo de las relaciones sociales. Sería infantil pensar que esta institución es la responsable de este fenómeno, sino que, simplemente es un reflejo de ciertos ideales de la Ilustración que valoran la capacidad de adoptar un modo más consciente de autocontrol. Más allá de las convenciones en las relaciones sociales, durante los primeros conciertos públicos los espectadores expresaban sus impresiones “estéticas” de forma muy demostrativa:

Sin embargo, este público tenía grandes pretensiones de conocer el arte, y naturalmente, ya sea por moda, se había vuelto extremadamente demostrativo; los "petimetres"¹ que pretendían establecer el tono para la asamblea, hablaban en voz alta para expresar su opinión durante la ejecución, gritando "es excelente" o "es detestable", y unían sus aplausos por sobre la ejecución de la orquesta sin esperar la coda; para ayudar a "italianizar" el Concierto, tendían a adoptar el uso de palabras como *bravo*, *bravissimo*, y a menudo le pedían un bis al virtuoso. (Brenet, 1900, *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*: p. 344.)

Esto muestra una gran atención frente al espectáculo musical. Así aparece la figura moderna del "amante de la música" a quien la aristocracia ha considerado durante mucho tiempo vulgar diletante.

Otro importante ideal de la ilustración que fomentó (o simplemente se vió reflejado) en los conciertos fue la individualidad del oyente que se convirtió en una categoría central. Este sistema establece un ideal para compartir emociones, que tiene el efecto de neutralizar las diferencias sociales y culturales que podría existir entre individuos. Aunque el acceso al concierto aún no está dentro de parámetros “democráticos” en el siglo XVIII, la experiencia musical tiende a redefinirse cuando la obra puede convertirse en un objeto de interés público. Los conciertos públicos inauguran una nueva forma de sensibilidad musical que sienta sus bases en la individualización y el intercambio.

Esto que puede parecer paradójico no es ni más ni menos que el corazón de la estética según Kant. Él destaca un doble proceso de potenciación del gusto:

cada uno puede juzgar independientemente y en comunicabilidad del gusto, cada uno busca el apoyo de los demás. Entonces cuando un individuo dice que algo es hermoso, atribuye la misma satisfacción a los demás, no juzga solo para él, sino también para los otros y luego habla de la be-

¹ *Petits maîtres* en el original

lleza como si fuera una propiedad de las cosas. Por eso dice: la cosa es hermosa y en su juicio que expresa satisfacción, necesita del apoyo de otros. (Kant, 1790, *Critiqué de la faculté de juger*, París, Vrin, 1993: p. 75)

La audiencia toma forma en torno al intercambio, que se refiere directamente a la naturaleza "reflexiva" de la facultad para juzgar. La racionalización de los afectos permite a los oyentes expresar su ideal e intercambiar impresiones musicales. En este contexto, la recepción de obras ya no está condicionada por el canon estético de los estratos dominantes.

La imaginación del concierto tuvo forma en el siglo XVIII en torno a un ideal de igualdad que atribuye a cada individuo una aptitud para el juicio “estético”. Por lo tanto, podemos entender cómo el concierto público creció aún más en los siglos XIX y XX, ya que los estratos sociales que habían acompañado su nacimiento se vieron fortalecidos con la caída del Antiguo Régimen.

El repertorio

El repertorio del “*Concert Spirituel*” produjo algunos de los primeros cánones de la música, y fueron moldeados mediante la apropiación de obras preexistentes disponibles y de la producción y el fomento de obras nuevas según una visión artística, ideológica o las posibilidades materiales y económicas de los empresarios del concierto. Este es un ejemplo inusual de un canon musical del siglo XVIII en el cual la mayoría de las obras no lograron prevalecer como tal. Esto podría explicarse porque el canon era perpetuado por empresarios que perdían su lugar cuando la dirección del concierto cambiaba, en lugar de ser hecho por organizaciones formales como la del Conservatorio.

Cuando los conciertos comenzaron en 1725, cada uno contó con motetes para solistas, coro y orquesta de Michel Richard De Lalande; su obra estableció el molde para los motetes de compositores más jóvenes hasta al menos la década de 1760. Pero en la década de 1780 cada concierto comenzaba con una sinfonía, a menudo de Haydn o Mozart. El público todavía escuchaba las grandes obras corales, los conciertos para violín y las arias italianas que siempre habían estado en los programas, pero claramente los estilos de música cambiaron de una manera muy fundamental a lo largo del curso de unos cuarenta años.

Realmente la música que se escuchaba en cada periodo podía ser muy diferente según quien tuviera la regencia del concierto. Esto podría haber ocurrido por los ideales personales de cada director o por sus ideas económicas (algunos directores de música buscaban ampliar las audiencias eligiendo obras conocidas mientras que otros querían edificar el concierto con piezas de encargo y estrenos locales de obras). Dadas las exigencias de organizar una temporada entera a partir de las complejas demandas de intérpretes, compositores, críticos y público, debían encontrar un equilibrio adecuado entre viejo y nuevo. Pero veremos que hay algunas cuestiones mucho más mundanas que tenían un papel fundamental en la elección del repertorio, por ejemplo, la elección de obras consagradas significaba un ahorro de tiempo y dinero para materiales de actuación, sacar una partitura y partes de una biblioteca musical es más fácil que obteniendo una nueva obra y copiar las partes separadas. Además, el repertorio conocido reduce o elimina el tiempo de ensayo y la posibilidad de que la obra no guste al público.

De esta manera llegamos a una de las situaciones más influyentes en la elección del repertorio: la creación y el alquiler de las bibliotecas musicales. Las bibliotecas musicales eran un bien material susceptible a ser alquilado, la persona que lo hacía, podía contar con toda la música que contenía y usarla. Para mostrar la importancia que realmente tuvieron estas para el repertorio del “*Concert Spirituel*” podemos enumerar algunos casos puntuales:

- En 1725, Philidor debe haber tomado prestada la mayor parte de su música, aunque podría haberlo copiado él mismo, ya que había sido copista en el taller de su padre en Versailles. Pero como sólo tenía dos meses entre la firma de los contratos a mediados de enero y el primer concierto en marzo, le faltó tiempo para copiar la suficiente música para llenar los conciertos de una quincena, así que probablemente pidió prestados los grandes motetes de De Lalande. Este murió en junio de 1726, durante la segunda temporada de Philidor y solo seis meses después, Philidor firmó un acuerdo con la viuda y pidió alquilar dos motetes por concierto a un precio de 600 libras por año. Las reseñas en el *Mercure de France* muestran pares de motetes de D’Lalande en cada concierto a partir de entonces.

- Cuando Royer compró el privilegio del “*Concert Spirituel*” en 1748, el repertorio se había estancado ya que luego de que la Ópera se hiciera cargo de los conciertos en 1734 el mismo había sido extraído en su totalidad de sus propias bibliotecas. Esto podría haber seguido siendo así, ya que su contrato de arrendamiento incluía el uso de la biblioteca musical de la Ópera. Pero por el contrario, Royer hizo un cambio radical incluyendo la vanguardia de la música ga-

lante italiana y alemana. Su decisión resultó ser exitosa y el eterno debate sobre la música francesa e italiana contribuyó enormemente a la vitalidad artística y aportó grandes beneficios.

Royer sabía que tantas obras nuevas y de gran tamaño abrumarían a un solo copista, por lo que hizo uso del gran atelier de copiado de la Ópera –no sabemos si por un acuerdo oficial, o acordando con los diferentes copistas de forma individual–. La Ópera trató de exigirle que entregara todas las partituras de las nuevas piezas musicales que presentara al final de su contrato de arrendamiento. Pero Royer negoció y como resultado, mantuvo numerosas copias en las manos del copista de la Ópera Durand y sus asistentes, y sólo tuvo que devolver la colección de música de 1748. En sus seis temporadas, Royer construyó una biblioteca de grandes motetes, pequeñas obras vocales y sinfonías. Después de su inesperada muerte en 1755, su viuda formó una sociedad con Mondonville, y usaron esta música durante ocho temporadas más. La habrían usado más tiempo, pero un año antes de que expirara su contrato de arrendamiento, Antoine Dauvergne obtuvo secretamente el privilegio.

La Sra. Royer sacó lo mejor de una mala situación alquilando su biblioteca de música, junto con el órgano que Royer había instalado en la sala de conciertos a Dauvergne por 800 libras al año. Su acuerdo, firmado a mediados de 1761, incluye un detallado inventario. Es más elaborado que los de la Ópera.

Conclusión

Observando todo el material extraído de la bibliografía, deducimos que el “*Concert Spirituel*” fue una institución realmente influyente en la vida musical de París, si bien no fue la única ni la primera institución de conciertos públicos, sí fue la más importante de su época, en un momento donde la sociedad estaba en ebullición y en donde los ideales de la Ilustración estaban en auge. Con esto podemos concluir en primer lugar, que el “*Concert*” no fue el promotor de un nuevo gusto, o de una nueva forma de ver y entender la música, sino, simplemente, fue el resultado de un proceso social que ya venía gestándose desde hace décadas y que encontró en ellos un lugar donde se pudieron reflejar estos ideales. Ideales que van a decantar finalmente en la Revolución Francesa. Paradójicamente este es el momento en el que los “*Concert Spirituel*” deben cerrar sus puertas porque, a pesar de que los ideales que se pusieron ellos implicaban eran compartidos con los de la revolución, probablemente debían connotar una relación

muy fuerte con el Antiguo Régimen. Pese a ello los conciertos públicos siguieron siendo una parte cada vez más importante de la sociedad en los siglos que siguieron.

Con lo que respecta al público, como ya dijimos, si bien en una situación hipotética era posible que cualquiera que pudiera pagar la entrada fuera partícipe de estos conciertos, en la realidad esto no ocurrió. Los conciertos fueron frecuentados por la alta burguesía y la aristocracia. En cuanto al cambio de gusto y el nuevo juicio “estético” sobre el arte, podríamos pensar que los conciertos representaron solo un reflejo más del cambio que esta sociedad ya estaba viviendo y que se daba en todos los aspectos de la vida y en todas las artes, no solo en la música, no solo en los “*Concert Spirituel*”.

Para concluir de dar unas posibles respuestas a las preguntas que nos hicimos al principio de este trabajo, vemos que en la formación del repertorio de los conciertos tuvieron, en sus primeros años, más responsabilidad las posibilidades materiales que las decisiones musicales. Y luego, cuando la institución se consolidó, estas posibilidades materiales tuvieron que conge-niarse con la necesidad de atraer y agradar al nuevo público. Como pudimos observar en todo este juego, los arrendamientos de las bibliotecas afectaron directamente la programación. Cuando los nuevos gerentes arrendaban la misma biblioteca de música de la administración, el repertorio cambiaba lentamente. La nueva música iba siendo adquirida a medida que surgían las oportunidades, y las obras antiguas podían retirarse gradualmente. Pero cuando, en cambio, no se mantuvo el contrato de arrendamiento musical, el cambio de repertorio fue repentino. Lo que parecía ser una revolución musical fue exacerbado, o tal vez incluso causado, por una mera decisión comercial.

Bibliografía

- Brenet, M. (1900). *Les Concerts en France sous l'Ancien Régime*. París, Francia: Librairie Fischbacher.
- Kant, E. (1790). *Critique de la faculté de jugar*. París, Francia: Vrin 1993.
- Ledent, D. (2008). *L'invention du Concert: Une révolution du sens musical*. Appareil DOI : 10.4000/appareil.83
- Ledent, D. (2009). *L'institutionnalisation des concerts publics: Enjeux politiques et esthétiques*. Appareil DOI : 10.4000/appareil.83.

-
- Rousseau, J.J. (1766). “Concert Spirituel”. *Dictionnaire de musique nouvelle edition revue & corrigée* (p. 111). Londres, Inglaterra: S/N
- Sadie, S. & Tyrrell, J. (eds.) (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Inglaterra: Macmillan.
- Taruskin, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press.
- Wilcox, B (2012). The Music Libraries of the París Concert Spirituel: A Commerce in Masterworks (1734-1778). *Revue de musicologie Tome 98 no 2*, pp. 363-404.
- Wilcox, B (2013): The Music Libraries of the Concert Spirituel: Canons, Repertoires, and Bricolage in Eighteenth-Century París (Tesis doctoral). University of California, Davis. Davis, Estados Unidos.

ANDRÉS ADRIÁN ARZAGUET es intérprete de clave orientado a la práctica históricamente informada de la música de los siglos XVII y XVIII. Estudiante de Música con orientación en dirección orquestal en la Universidad Nacional de las Artes y de la Tecnicatura en Música Antigua con orientación a Clave y Bajo continuo en el Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla.

Agenda de actividades del DAMus

Primer semestre de 2020

La declaración de la Emergencia Sanitaria irrumpió en la planificación de un año que comenzó auspiciosamente, con nuevos avances en la construcción del Auditorio de nuestra institución y el anuncio del inicio de su Ciclo de Conciertos en la Casa de Rusia. En el marco del aislamiento social preventivo y obligatorio dispuesto por el Poder Ejecutivo Nacional para frenar el avance de la pandemia, la continuidad de la actividad académica y artística del DAMus requirió un extraordinario esfuerzo de coordinación y de adaptación por parte de toda su comunidad, llevado adelante bajo la dirección de la Decana Cristina Vazquez.

A comienzos de abril, la UNA anunció la creación del nuevo Entorno Virtual de Apoyo a la Educación (EVAEd). Esta iniciativa respondió a la necesidad de facilitar recursos pedagógicos y didácticos idóneos para proseguir las tareas educativas a distancia. Aunque el DAMus ya contaba con un campus virtual, la migración a la nueva plataforma permitió optimizar el funcionamiento y la versatilidad de este espacio ante el súbito incremento de la demanda y la necesidad de adaptar el dictado de materias normalmente desarrolladas bajo otra modalidad. Constanza Pozzati (Coordinadora del Campus Virtual), María Claudia Albini (Coordinadora Pedagógica), Alfonso Bravo (Coordinador de Aulas Virtuales) y Damián Diaz (Coordinador de Ingresos y Sistemas Académicos) integraron el equipo de trabajo de emergencia académica que garantizó el buen funcionamiento y la utilización fluida de este espacio virtual.

La creación del canal oficial de Youtube del DAMus complementó el trabajo preexistente en redes sociales, donde siguieron difundiéndose conciertos, homenajes, cuentos musicalizados, anuncios y otros contenidos vinculados a la actividad institucional. En ese marco, la Prosecretaria de Producción y Extensión Académica, Lucía Ghini, presentó tres nuevos ciclos virtuales de entrevistas. *DAMus Mundus* visita a artistas graduados de nuestra institución que actualmente están desarrollando sus carreras en el exterior, como Mariana Rosas, Camila Arriva, Anabella Petronsi, Jaia Niborski, Matías Piegari y Ezequiel Castro. Lxs invitadxs nos cuentan cómo ha proseguido su perfeccionamiento profesional y cómo es vivir de la música en otros países. En *Beethoven en Casa*, maestros como Horacio Lavandera, Ignacio García-Vidal y Ri-

cardo Sciammarella presentan su visión y sus experiencias en torno la obra del compositor en el 250º aniversario de su nacimiento. *Altavoz*, por su lado, nos acerca al trabajo artístico y pedagógico de los ensambles institucionales, orquestas y Compañía de Ópera del DAMus, con invitadxs como los Mtros. Antonio Russo (Octeto Vocal), Santiago Santero (Ensamble de Música Contemporánea), Bernardo Monk (Ensamble de Tango), Andrés Gerszenzon (Ensamble de Música Barroca), Aníbal Glüzmán (Ensamble de Música Popular Argentina y Latinoamericana), Ariel Pirotti (Orquesta de Tango) y lxs integrantes del Ensamble “Sonido Urbano”.

Paralelamente continuó la programación de Radio DAMus, con su trabajo de difusión de contenidos educativos y culturales.

Formalmente establecida en 2012, la Editorial del DAMus (EDAMus) difundió dos nuevas publicaciones, ambas disponibles para su descarga gratuita en el sitio de la institución. *Poéticas sonoras latinoamericanas, una mirada desde la universidad* es parte de un proyecto de catalogación y difusión que se propone desarrollar una perspectiva latinoamericana de la producción musical. Compilado por Victoria Gandini y Rafael Guzmán Barrios, este primer volumen reúne 43 obras de compositoras y compositores que se desempeñan como docentes en el DAMus y en la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes de Ecuador, en el marco de cuyo Convenio Interinstitucional de Cooperación Académica y Artística se concibió la publicación. Por otro lado, en el corriente mes se presentó el volumen *Lita Spena. Sonata para piano*, compilado por Romina Dezillio. Sus contenidos se cuentan entre los frutos de tres proyectos de investigación dirigidos por Silvina Luz Mansilla, también autora del texto de presentación del libro. La edición del texto musical, a cargo de Ricardo Jeckel, se benefició también de los aportes de lxs sucesivxs integrantes de los proyectos. Lo acompañan textos históricos-musicológicos de Fátima Graciela Musri y de Romina Dezillio que contextualizan y analizan la pieza. Se anexa, asimismo, el extracto de un testimonio oral de un discípulo de la compositora. El volumen constituye un aporte insoslayable no solo al conocimiento de la vida y la obra de Spena, sino también a la visibilización y la puesta en valor del patrimonio musical latinoamericano escrito por mujeres.

Lejos de interrumpirse, la oferta de seminarios, clases magistrales y cursos de extensión prosiguió a la par que el dictado de las materias de las carreras, adaptándose sus modalidades a las nuevas circunstancias. La actividad coordinada desde la Prosecretaría de Vinculación Institucional se articuló con su compromiso con diferentes facetas de la coyuntura particular y ge-

neral, como música en hospitales, acompañamiento creativo y lúdico de niñxs, familiares y docentes de escuelas y el programa “Música y género”. Se realizaron varias convocatorias para la participación en ensambles y proyectos, así como en proyectos de voluntariado destinados a estudiantes y graduadxs. El DAMus colaboró también en la difusión de campañas solidarias, de prevención y de concientización vinculadas con el contexto de emergencia sanitaria.

También hubo novedades relativas a PRODAMUS, sello discográfico de nuestra institución, a cuyo catálogo se sumó *Vestigios, música barroca y contemporánea para flauta travesera*, por Gabriel Pérsico, el Ensamble barroco “Música poética” y el Ensamble de flautas traveseras barrocas (Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”). Y, simultáneamente, se participó de la promoción de la plataforma “Las Artes Conectan”, creada por la UNA para contribuir a contrarrestar los efectos del aislamiento social mediante la difusión de contenidos relacionados con el arte y la cultura y la generación de otro espacio de encuentro.

A todas estas instancias se suma ahora el esperado relanzamiento de esta Revista. No queda más que agradecer a toda la comunidad del DAMus, cuyo esfuerzo, ingenio y trabajo individual y colaborativo permitieron sostener la actividad académica y artística de nuestra institución en esta difícil circunstancia.



Departamento de Artes Musicales y Sonoras

Universidad Nacional de las Artes – UNA

Buenos Aires, Argentina