

Rondón, Víctor (ed.). 2004. *Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica*. Actas del V Encuentro Simposio Internacional de Musicología. V Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana "Misiones de Chiquitos". Santa Cruz de la Sierra (Bolivia): Asociación Pro Arte y Cultura. 190 pp.

Introducción

Los trabajos de la nueva generación de investigadores latinoamericanos y la riqueza del repertorio de música colonial encuentran su eco en los festivales musicales que se realizan en Bolivia desde 1996. En abril de ese año Bernardo Illari organizó el *1º Encuentro Científico Simposio Internacional de Musicología* (ECSIM) realizado paralelamente al *1º Festival Internacional de Música*, donde participaron los investigadores Piotr Nawrot, Leonardo Waisman, Andrés Eichmann, Aurelio Tello y Paulo Castagna. Desde entonces, simposio y festival se repitieron cada dos años, bajo los siguientes temas:

1998: ¿Existe la Música Colonial?

2000: Temas varios incluyendo trabajos de historiadores y antropólogos;

2002: Mujeres, Negros y Niños en la Música y Sociedad Colonial Iberoamericana;

2004: Música Colonial Iberoamericana: interpretaciones en torno a la práctica de ejecución y ejecución de la práctica;

2006: La danza en la Época Colonial Iberoamericana.

Es importante destacar la trascendencia que han adquirido estos eventos gracias al apoyo de las autoridades locales, de instituciones patrocinadoras bolivianas y auspicios extranjeros. Una constatación rápida puede realizarse visitando las páginas Web (www.festivalesapac.com) de los Festivales donde se aprecia la producción discográfica y editorial y la promoción turística que acompañan estos eventos.

Este modelo de cooperación entre entes privados y estatales para el aprovechamiento de la herencia cultural no ha sido copiado en Córdoba donde se realiza anualmente el Festival de Música Barroca *Camino de las Estancias* (este año 2006 se efectuó la V edición) con sede en las distintas estancias jesuíticas. El Festival cuenta con gran afluencia de público, excelente nivel artístico, buena voluntad de los grupos participantes y el gran esfuerzo de pocos organizadores; pero el escaso

apoyo gubernamental y privado alcanza para concretar una serie de conciertos sin ninguna otra proyección.

Investigación histórica y práctica de la ejecución

La colaboración entre el trabajo de investigadores y ejecutantes de música antigua y colonial se ha vuelto indispensable, ya que el conocimiento de la historia proporciona la base para la interpretación de un determinado repertorio. ¿Cómo se establece esta relación de manera fluida? ¿cómo transformamos la investigación histórica en práctica musical y qué necesita el intérprete del historiador? Juliana Pérez González trató este tema en “La historia de la música colonial y la interpretación del repertorio: una mirada historiográfica”. Buscando respuestas al tema planteado, revisó fuentes histórico-musicales entre finales del siglo XIX y finales del siglo XX. Consideró escritos, ediciones de partituras y grabaciones, observando el divorcio entre investigación histórica y práctica de la ejecución hasta la década del 60 donde se producen cambios en la concepción histórica que favorecen la *performance*: la historia escrita para ser leída pasa a ser historia para ser tocada (cantada) y oída. El artículo es interesante, invita a la reflexión, y brinda una abundante bibliografía para consultar.

En las misiones

En pos de una estrecha colaboración entre intérpretes y musicólogos, Bernardo Illari propone pautas para reconstruir el sonido del repertorio colonial misional, como hito de identidad local. En “El sonido de la misión: práctica de ejecución e identidad en las reducciones de la Provincia del Paraguay” plantea desplazar el foco de la investigación del texto musical a su ejecución. Establece el uso de *tipos sonoros*, cambiantes en tiempo y espacio, definidos por factores musicales como cantidad y tipo de voces e instrumentos usados en las obras, técnicas de emisión y ejecución vocal-instrumental, texturas, dinámica y ornamentación, y por factores externos, sociales y culturales. Una vez expuesta la teoría, Illari hace un intento de aplicación práctica en la música de las misiones de Guaranés y Chiquitos, de donde se pueden extraer algunas conclusiones para la interpretación e instrumentación de ese repertorio.

Abundante información sobre el uso de las voces, cantidad y tipos de instrumentos que formaban las capillas musicales misionales, brinda Piotr Nawrot en “Lo sacro y lo solemne antes que lo virtuoso: práctica de ejecución de misas polifónicas en las reducciones de guaraníes, moxos y chiquitos”. Este trabajo trata lo sonoro en relación a su función primordial: la evangelización. De manera directa y concreta describe la variedad de sonidos en las reducciones jesuíticas entre 1610 y 1767 que acompañaban el canto durante la misa. Es prolífico en citas que dan

información sobre qué se cantaba, cuándo y cómo, qué instrumentos se usaban y en qué circunstancias. Habla sobre la acústica de las iglesias, uso de las campanas y efectúa un recorrido cronológico de las agrupaciones vocales-instrumentales y su desarrollo hasta conformar capillas musicales de cuarenta músicos “que tocaban los instrumentos más sonoros de los que hay”.

Guillermo Wilde reflexiona sobre los usos hegemónicos y contrahegemónicos del sonido en “El ritual como vehículo de experiencias sonoras indígenas en las doctrinas jesuíticas del Paraguay (1609-1768)”. Expone la hipótesis de un uso político del sonido como instrumento de resistencia por parte de los indígenas, que se opone al uso del sonido como herramienta de control social por parte de los jesuitas. Propone investigaciones futuras partiendo de la perspectiva aquí planteada.

En las ciudades

Aurelio Tello, en “Prácticas Musicales en el Convento de la Santísima Trinidad de Puebla”, describe documentos que brindan valiosa información sobre la educación recibida por las monjas, fundamentalmente en instrumentos de tecla y sobre la importancia que concedían a quienes tenían habilidades musicales, hasta el punto de recibir las sin dote. El análisis de los manuscritos permite deducir algunas premisas sobre la práctica musical en el convento: dotación de voces, sustitución de registros graves, instrumentos usados, repertorio practicado. Un tema similar trata Viana Cadenas en “Formación, adiestramiento y funcionalidad musical en Caracas (S. XVII- XIX). Profesión y oficios musicales en el ámbito femenino”. Concebida como un oficio, la profesión musical se aprendía como las demás artesanías, mediante la imitación-repetición, transmitida de maestro a alumno. En Caracas no existían Colegios de niñas como en Nueva España, de manera que las escuelas de monjas representaban la mejor opción para familias económicamente acomodadas. Los métodos usados eran textos de alfabetización musical sin brindar mayor información sobre interpretación o técnicas de ejecución. La autora propone como herramienta para la interpretación la revisión de los manuales rituales y ceremoniales, cuyas referencias a la práctica musical (acentos, inflexiones, apoyos y pausas musicales) ilustran lo que debía llevarse a cabo por cada una de las órdenes religiosas. Igualmente importante es la consideración del tipo de festividades en las que se interpretan las obras y el tiempo litúrgico al que corresponden. Estos datos pueden ser determinantes para la mayor o menor inclusión de instrumentos, cantores, interludios y definición de tempos.

Los trabajos de Luis Lledías y de Evguenia Roubina investigan sobre la influencia italiana en la praxis musical, en la organización de las capillas musicales y en la educación musical de la Nueva España. Lledías describe El Colegio de San Miguel de Bethlen en “La didáctica musical dentro de un conservatorio femenino novo hispano”, como un verdadero conservatorio “a la italiana” donde las

niñas eran formadas a imagen y semejanza de sus análogas europeas. La transformación de este colegio coincide con la época en que Ignacio Jerusalem es Maestro de Capilla de la Catedral Metropolitana, y autor de algunas de las piezas que aparecen en el método *Vezzerro*¹ usado en la Escoleta para la educación musical.

Evguenia Ruobina en “El conjunto orquestal novo hispano de la segunda mitad del S XVIII” señala que Jerusalem, como maestro de capilla, realizó un pedido a España de veintiocho instrumentos que incluían cuerdas de un constructor italiano, vientos y timbales, siguiendo la estética italiana, de última moda en la Península.

La autora investiga un tema no muy desarrollado pero de suma utilidad para los intérpretes. Recopila información de fuentes bibliográficas, documentales, musicales e iconográficas de la época (en el artículo se publican, con buena calidad de impresión, algunos cuadros ilustrativos), para ampliar el conocimiento del conjunto orquestal, su función, conformación y dinámica de evolución. Ofrece información sobre los instrumentos en uso y sus características y advierte sobre las transformaciones del orgánico original aparecidas en las partituras en épocas posteriores. Por ejemplo, en obras de Jerusalem sus sucesores añadieron partes de otros instrumentos para acomodarlas “a los estilos de esta iglesia”.

En “Las agrupaciones instrumentales en las ciudades e instituciones periféricas de la colonia: el caso de Santiago de Chile”, Alejandro Vera, basándose en documentos inéditos encontrados en archivos conventuales de Santiago de Chile, estudia la influencia de la música limeña como capital virreinal, rescatando la actividad musical en Santiago como ciudad periférica.

Pablo Sotuyo Blanco en “Tridúos e Novenas na Bahía: aspectos estruturais comparados” hace un estudio sobre el repertorio religioso bahiano.

Las tres comunicaciones publicadas al final de este volumen corresponden: al proyecto musicológico de carácter integral “El Museo de la Música de Mariana y el proyecto acervo de la música brasilera” a cargo de Paulo Castagna, que incluye catalogación, investigación, edición y grabaciones; a la “Maestría en Música Colonial Latinoamericana” proyectada en la UCA, comentada por Diana Fernández Calvo y que hasta hoy no pudo ser concretada, y a la propuesta de Claudio Rolle sobre la historia social de la música colonial iberoamericana que sería interesante conocer cómo ha evolucionado en los dos años transcurridos.

Como corolario, sólo puedo agregar que queda un largo camino a recorrer y muchas preguntas por contestar sobre la práctica de ejecución de la música colonial. Espero que esta excelente iniciativa que promueve la colaboración entre investigadores y ejecutantes pueda tener continuidad y se pueda dar mayor difusión a los trabajos realizados en esta dirección.

Myriam Beatriz Kitroser

¹ *Vezzerro* de lecciones solas y con Basso, varios Duos, Canones, á tres, á quatro y á cinco voces, con Ligados y semicopados. Barias Partidas en todas las claves, de los Ss. Maestros que son el Sr. Feo. el Sr. Leo y el Sr. Jerusalem, con todas sus explicaciones para Solfear en todas las claves.

Fessel, Pablo (comp). 2006. *De música*. (Textos de Esteban Buch, Mariano Etkin, León Ferrari, Fogwill, Gerardo Gandini, Horacio González y Francisco Kröpfl). Colección "La Biblioteca de Música", nº II. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 72 pp.

La biblioteca de música es una colección iniciada el año pasado por la Dirección de Artes de la Secretaría de Cultura de la Nación. *De música*, su segundo título, reúne siete textos. Fueron escritos por tres compositores: Mariano Etkin, Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl; un musicólogo, Esteban Buch, más el artista plástico León Ferrari, el escritor Enrique Fogwill y el sociólogo Horacio González.

Dentro de la esperable heterogeneidad de estilos y enfoques de los siete autores, la compilación, a cargo de Pablo Fessel, observa una tendencia: la reflexión musical no está encerrada en su autonomía artística sino, por el contrario, se plantea en relación con el afuera del campo.

Los textos se ubican en una zona intermedia entre la producción académica y la de los medios masivos de comunicación. Varios de ellos ya fueron publicados anteriormente. Esto habla tanto de la dificultad cierta de contar con nuevo material como de que una anterior publicación no garantiza la buena difusión o distribución de dichos textos.

"Música contemporánea: perspectiva-prospectiva", que abre el libro, es el trabajo más cercano a la lógica de los medios gráficos de circulación masiva. Se inicia con una didáctica panorámica sobre lo acontecido en el siglo XX. El texto de Kröpfl se expone al riesgo de la simplificación en función de la claridad expositiva. Por ejemplo, la asociación entre "música popular y aparato comercial" (pág. 17), merecería una definición de qué se entiende por ambos conceptos.

En cuanto a la prospectiva, Kröpfl parece suscribir la visión pesimista a la que refiere en dos ocasiones en forma genérica. Visión que se desprende de, por ejemplo, su mención de la apropiación del nombre "música electrónica" producido por los nuevos movimientos musicales del *pop*, cuando éste, originariamente, estuvo asociado a la electroacústica, de la que Kröpfl participó como pionero en América Latina.

"Variaciones sobre música y violencia" sorprende primero por el tono coloquial que utiliza su autor, Esteban Buch. De todos modos, el tema se vincula con su línea de investigación. Aquí, la música y la política se encuentran a través del concepto de violencia: "¿No te seduce un poco imaginar una historia contada, no como las trayectorias de géneros y estilos, no como la cronología de músicos y obras, sino como un encuentro siempre renovado con la violencia y sus límites?", inquiriere.

El par música-violencia es escenificado por Buch en diferentes ámbitos, tanto académicos como populares. La violencia puede ser encontrada por un niño ante una sinfonía de Mahler, pero también, como potencia tangible en la recepción de la músicaailable y en particular, por el uso de los *walkman*. Como al pasar, Buch

teje una red de ideas al respecto combinando propuestas diversas, de Theodor Adorno a Pascal Quignard, tan inquietantes como realistas.

El texto de Mariano Etkin apunta a un problema medular: la enseñanza de la composición. Etkin se resiste a la idea de que enseñar a componer implique otorgar herramientas o crear un oficio neutro "en abstracto"; esto es, por fuera de la creación de una obra concreta. Para el compositor, tal método desemboca en las recetas y en lo mecánico, "seguramente el lastre más pesado que arrastra la música".

Así como los novelistas suelen repetir que sus personajes son los que terminan escribiendo sus novelas, para Etkin, la obra en sí misma es la que impone su técnica: "el oficio no es algo que se posee más allá de la obra misma. El oficio no permite hacer la obra. Más bien es a la inversa. La obra crea su propio oficio en la medida que las intenciones que deja descubrir al ser escuchada se convierten a su vez en parte de la obra".

Para Etkin el problema de la escritura es central en la creación musical. "Podría pensarse el acto de componer como una lucha por recordar un sentido por medio del otro", asegura. Esta centralidad deja de lado, entre otros aspectos, el contacto directo con quienes luego van a tener que dar vida a esa partitura. La ausencia de la figura del intérprete durante el acto de composición se justifica, según Etkin, por la necesidad de mantenerse alejado de la tradición en el modo de interpretar un instrumento, lo que llevaría a la reiteración de caminos probados. Si bien la justificación es comprensible, se hace problemática cuando se recuerda que los estudiantes de composición no tienen todavía una experiencia acumulada con la materia sonora en sí: ¿cómo se puede construir un imaginario musical propio sin el contacto directo con sus productores?

Etkin encuentra de todos modos, materia para la enseñanza: "Ayudar a reconocer los atributos de lo imaginado, sugerir caminos posibles a partir de vagos deseos, buscar nombres, es decir, notaciones para lo imaginado, pero más arduo aún, acercar al otro a la noción y a la percepción de la duración de los materiales y de las distintas escalas temporales que intervienen en la obra: he ahí tareas difíciles pero posibles". (pág. 36).

"Berimbau: artefacto para dibujar sonidos", es una breve descripción de la génesis de la serie de esculturas-instrumentos, que León Ferrari presentó en Brasil, en 1980. La idea más interesante del proyecto de este artista notable es la asociación imagen-sonido, producto de las trayectorias que establecen las barras de hierro sujetas por la base y la sonoridad resultante. Según Ferrari, las puntas libres de las barras son plumas cargadas con "tinta china sonora".

"Desde Buenos Aires: ¿la influencia? de ¿la música hispánica? en ¿la música de concierto? ¿latinoamericana?" es una ponencia que Gandini presentó en un Festival de música contemporánea, cuyo procedimiento de escritura es el mismo que el de sus composiciones musicales. La cita, el *collage*, la posibilidad de apropiarse de la historia de la cultura musical universal desde un lugar periférico como la Argentina, la ironía y la parodia como herramientas para la crítica, dan forma a

este texto. No casualmente, el principal autor citado es Ricardo Piglia, con quien escribió la ópera *La ciudad ausente*.

En "Amusia: sobre ciertos usos de la Erótica de Grieg", González se detiene en un caso clínico. La peculiar relación erótica que provoca en una paciente la interpretación de una obra de Grieg, fue analizada por José Ingenieros en su libro de 1907 *El lenguaje musical y sus perturbaciones histéricas*. El caso le permite a González aportar una pintura de época sobre la cambiante relación entre música y ciencia.

"Oyéndolos oír" es un típico artículo del escritor Ricardo Fogwill. Más allá del contenido, provocador e ingenioso, hay una segunda lectura tal vez más interesante para los que provenimos del campo musical. Es ilustrador observar cuáles son las citas, referencias y preferencias musicales de uno de los escritores más destacados del presente. Fogwill alterna músicos cultos con populares, aunque entre los primeros, se constata la ausencia total de compositores contemporáneos o del siglo XX.

Fogwill sí cita a Schoenberg, a través del compositor Francisco Kröpfl. Luego va de Haendel a Wagner, pasando por Mozart, Beethoven y Schubert. Entre los intérpretes, Fogwill no se sale del lugar común de la *intelligenza* local: Glenn Gould; y, a través de recurrentes declaraciones de amor platónico, Martha Argerich.

En cuanto a lo popular, campea el eclecticismo: de Charly García a Adrián Dargelos, de Julio de Caro a Demare, De Isaco Abitbol hasta Sixto Palavecino, pasando por Cartola y Paul Robeson.

Todas estas músicas, como corresponde al estilo Fogwill, han sido rigurosamente bajadas a través de la Internet.

Martín Liut

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. 645 pp.

Este voluminoso ejemplar, acompañado de un registro sonoro en CD con veintiséis ejemplos ilustrativos de época, es fruto del esfuerzo mancomunado de dos investigadores pertenecientes a disciplinas diferentes -aunque complementarias-, en pro del rescate del patrimonio popular chileno: J. P. González, desde la musicología y C. Rolle, desde la historia.

A la luz de una investigación de años, la *Historia social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, es una "formulación interpretativa" -y también propositiva- de la música popular que puede ser "historizada", es decir -siguiendo a los autores-, "que ha dejado registros e indicios, sean estos escritos, sonoros e iconográficos, evidentes o conjeturables, y que se conservan en la memoria de las personas" (p. 13). De ahí la apertura a una diversidad de fuentes que, implícita o explícita-