

**Lauro Ayestarán y la fraseología de Carlos Vega en la
transcripción del candombe**

Luis Ferreira

Revista Argentina de Musicología 20 (2019), 157-174.
ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Lauro Ayestarán y la fraseología de Carlos Vega en la transcripción del candombe

Este artículo examina las transcripciones analíticas de las músicas afrolatinoamericanas que realizó el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán en 1948 y 1965: la habanera y su presencia en Montevideo en el último tercio del siglo XIX; las *llamadas*, agrupando bajo esta denominación una práctica de grupos de tambores originalmente del *candombe* ejecutado y bailado por los afromontevideanos y actualmente parte de la cultura popular nacional de Uruguay.

Argumentaré que su transcripción estuvo fundada en los principios de la *Fraseología* del musicólogo argentino Carlos Vega (publicada en 1941) y que esto tuvo ciertas consecuencias: una específica forma analítica/visual de representar los patrones musicales de los tambores; las (des)lecturas de estas representaciones por generaciones posteriores de músicos; la relación con los “lados” del patrón de clave 3-2 afrocubano señalada en 2010 por Coriún Aharonián siguiendo las transcripciones de Ayestarán.

Palabras clave: análisis musical, clave afrocubana, música afrouriaguaya

Lauro Ayestarán and Carlos Vega’s Phraseology in the Transcription of the Candombe Drums

This paper examines the transcriptions of Afro-Latin American music made by the Uruguayan musicologist Lauro Ayestarán in 1948 and 1965: the “habanera” and its presence in Uruguay in the last third of the nineteenth century; the *llamadas* (“calling”) by drumming and marching corps of *candombe*, a musical practice originally played and danced by Afro-Uruguayan people, currently part of this country’s national popular culture.

I will argue that his transcriptions followed the principles of the *Fraseología* (“Phraseology”) by the Argentinian musicologist Carlos Vega (published in 1941). His approach had certain consequences involving: a specific analytic/visual representation of drumming patterns; the (mis)readings of these representations by later generations of Uruguayan musicians; the relation with the “sides” of the Afro-Cuban *clave* pattern 3-2, pointed in 2010 by Coriún Aharonián following Ayestarán’s transcriptions.

Keywords: musical analysis, Afro-Cuban *clave*, Afro-Uruguayan music

En este artículo¹ indago acerca de las transcripciones de músicas afroamericanas que realizó el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán: la habanera y su presencia en Montevideo a fines del siglo XIX,² y las que denominó “llamadas” (agrupando bajo esta denominación una serie de prácticas populares afromontevideanas que reciben este o similar nombre de sus actores, públicos, periodistas y la municipalidad) protagonizadas por los “tamboriles”.³ Argumentaré que sus transcripciones estuvieron fundadas en los principios de la *Fraseología* del musicólogo argentino Carlos Vega y que esto tuvo consecuencias en la manera en que transcribió ciertos patrones musicales de los tambores de candombe,⁴ en las (des)lecturas producidas en generaciones posteriores de músicos y estudiosos, y el problema de los “lados” del clave afrocubano apuntado por Coriún Aharonián.⁵

En el caso de las habaneras que Ayestarán transcribe, la sucesión de frases fue dispuesta en forma encolumnada de compases apareados. Utilizó así, sin duda alguna, el procedimiento fraseológico de Vega de encolumnado y apareado de compases remitiendo, aunque no lo mencione, a la distinción entre compás capital y compás caudal —unidades dinámicas de la música como posteriormente las conceptualiza Enrique Cámara de Landa—⁶ y a indicar el inicio de las anacrusas en el final de las frases (salvo la primera), en lugar de colocarlas al comienzo de las mismas. Es decir, Ayestarán indica la anacrusis con un “breve trazo vertical que corta una línea del pentagrama y que aparece en los compases caudales” correspondientes a la frase anterior.⁷ Este último

-
1. Realizado en el marco de un proyecto sobre Claves Afrolatinoamericanas, en el Instituto de Investigación en Etnomusicología de la Dirección General de Enseñanza Artística (IIEt/DGEArt), Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
 2. Lauro Ayestarán, “La habanera o danza”, *El Día*, 17/789 (suplemento dominical, 29 de febrero, 1948). Disponible en: www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-HabaneraDanza-1948.pdf.
 3. Lauro Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, en *Music in the Americas*, comp. George List y Juan Orrego-Salas (Bloomington, La Haya: Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics & Ed. Mouton & Co., 1967), 23-40. Disponible en: www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-TamborilAfrouuguayo-1967.pdf. Reproducido en *Textos breves*, comp. Coriún Aharonián (Montevideo: Biblioteca Artigas, 2014), 130-151.
 4. Carlos Vega, *La música popular argentina. Canciones y danzas. Tomo II: Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1941).
 5. Coriún Aharonián, “La música del tamboril”, en *Músicas populares del Uruguay* (Montevideo: Tacuabé, 2010 [escrito en 1991]), 117-131.
 6. Enrique Cámara de Landa, “De la terminología al análisis. Carlos Vega y la música folklórica”, en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014), 59.
 7. Vega, *La música popular argentina*, 75.

procedimiento ha sido criticado por paradójico en la revisión posterior de Irma Ruiz⁸ y compartida por Cámara de Landa,⁹ ya que la anacrusis corresponde a la línea del compás capital al que precede, aunque sería “un desliz que merece perdonársele” a Vega atendiendo al “esfuerzo ímprobo de desprenderse de un bagaje teórico anterior”,¹⁰ como pondera Ruiz.

En lo que aquí me interesa indagar, Ayestarán anotó con estos mismos principios —encolumnado, apareado, y signo de anacrusis en el compás caudal anterior salvo la primera frase— dos habaneras que registró en el ambiente rural del litoral de Uruguay en versiones de acordeonistas locales, además de las “fórmulas” —“madre” y “variantes”— del “Acompañamiento de Habanera”, y una tercera habanera en versión por él transcrita, titulada “Me gustan todas”, muy difundida en el ambiente urbano de Montevideo (figura 1).¹¹

Como puede observarse,¹² en este trabajo de 1948 Ayestarán no utiliza la escritura corriente de sucesión lineal de compases impares y pares sino el procedimiento de la *Fraseología* de Vega, con el cual estaría familiarizado por un intenso contacto epistolar y visitas periódicas a Buenos Aires en las décadas de los cuarenta y cincuenta, siendo de cierto modo su discípulo, pero sobre todo su colega, según la correspondencia que ambos mantuvieron, estudiada por Coriún Aharonián.¹³ En el quinto y séptimo pentagrama, aparece el trazo vertical indicando la anacrusis en el compás caudal, problema de la notación de Vega observado por Ruiz como he mencionado.

8. Irma Ruiz, “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica”, en *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014), 38.

9. Cámara de Landa, “De la terminología al análisis”, 59 nota 6.

10. Ruiz, “Lo que no merece una guerra”, 38-39.

11. Carlos Vega hace mención de la popularidad de “Me gustan todas” en España, para argumentar la antecedencia del tango español sobre la habanera: “En 1865 (o 1866) se presenta *El joven Telémaco*, libreto de Eusebio Blasco, música de José Rogel. Fue en el Teatro Variedades, y por la nueva compañía de Bufos Madrileños. Todo Madrid, toda España, cantó durante más de medio siglo el tango español que se reedita hasta hoy con el nombre de habanera”. Carlos Vega, *Estudios para Los orígenes del tango argentino*, ed. Coriún Aharonián (Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2015), 63. Agradezco, *in memoriam*, a Coriún Aharonián, esta precisa indicación. A mi entender, la interpretación que hace Vega de la precedencia hispánica de la habanera responde a la tesis de difusión cultural unidireccional centro-periferia, en este caso de Madrid a La Habana y al Río de la Plata, con consecuencias performativas en la construcción de la nación musical argentina por el sesgo de exclusivismo hispanista que le imprime a la historia del tango.

12. En el sexto pentagrama hay un error caligráfico en la última nota que debió ser una corchea.

13. Aharonián, “Carlos Vega visto desde la otra orilla”, 274-275.

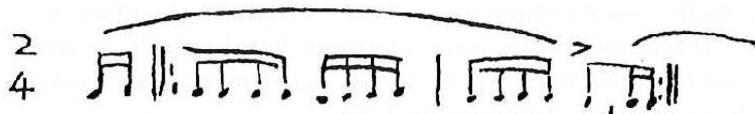
Figura 1. Transcripción de Lauro Ayestarán de la habanera “Me gustan todas”. Publicada en Ayestarán (1948).



En el posterior trabajo “El tamboril afro-uruguayo”, presentado en conferencia en 1965 poco antes de su fallecimiento y publicado en 1967, Ayestarán anota la “frase” o “patrón rítmico que consta de dos compases de dos cuartos... que se oye como resultante final” de los tambores, sin utilizar el entramado de pentagrama.¹⁴ Indica una anacrusis hacia el final con un trazo vertical alineado a las cabezas de las notas, coincidente, claramente, con el inicio de un arco de fraseo por sobre los dos compases de la notación (figura 2).

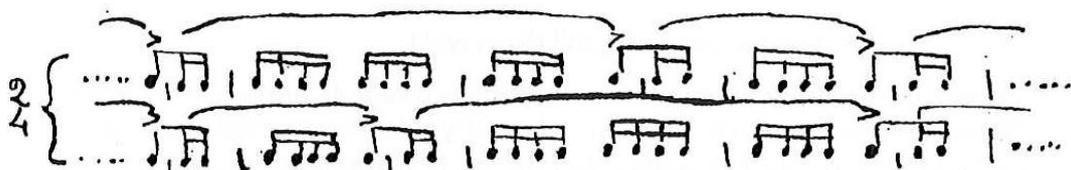
14. Todas las transcripciones de Ayestarán aquí presentadas han sido tomadas de su libro “El tamboril afro-uruguayo”.

Figura 2. Transcripción de Lauro Ayestarán de la resultante de los tambores de candombe.¹⁵



Ayestarán estaría entonces también aquí utilizando el procedimiento de la *Fraseología* salvo que, al no anotar alturas ni timbres ni variaciones, la notación del pentagrama se reduce a una línea o espacio. En la siguiente página de su trabajo, bosqueja dos líneas que no corresponden al encolumnado fraseológico, pero en las cuales Ayestarán indica el apareado de compases, la frase, con arcos de ligadura por encima de las figuras y trazos de anacrusis (figura 3). En este caso, el objetivo es mostrar un procedimiento (alteración “en plena ejecución... pero dentro de un orden”) de “anticipación de la frase rítmica”.

Figura 3. Transcripción de Lauro Ayestarán de variaciones en los tambores de candombe.



Tomando en cuenta el signo de llave delante de las dos líneas, al parecer en este bosquejo Ayestarán habría efectuado una ampliación del procedimiento de Vega, básicamente monódico, para dar cuenta del entramado de dos líneas simultáneas. Sin embargo, también cabría suponer que las dos líneas no corresponden a una yuxtaposición de dos ejecutantes sino a una segmentación de la monodia disponiéndola gráficamente en dos frases por línea para mostrar el procedimiento de variación.¹⁶ En cualquier caso, su objetivo fue mostrar cómo “varían durante algunos tiempos los puntos de apoyo de entrada y salida del pensamiento rítmico, hasta que logra por fin homologarse todo el

15. Ibid.

16. Si fuera así, el procedimiento de disponer verticalmente las variaciones habría sido coetáneo al análisis paradigmático —agradezco esta observación al revisor anónimo de este artículo— que desarrollaba Nicolas Ruwet, “Méthodes d’analyse en musicologie”, *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 20/1 (1966): 76 y sigs.; y publicaba en Francia el mismo año en que Vega y Ayestarán fallecieron. Cabría indagar si Ayestarán tenía conocimiento del estudio de variaciones y tipos melódicos propuesto en los treinta por Constantin Brailoiu, antecedente de Ruwet, quien alineaba verticalmente las variaciones. Constantin Brailoiu, “Esquisse d’une méthode de Folklore musical. (Organisation d’Archives)”, *Revue de Musicologie*, 12/40 (noviembre 1931): 254-256.

conjunto”.¹⁷ Los “puntos” referidos y la ubicación de las barras de compás corresponden significativamente a su adopción de los “puntos de comprensión” de Vega cuando indica que el procedimiento es “cantar o ejecutar la frase concebida u oída que se desea escribir... y ‘observa[rla]’ sonando hasta que la mente localiza los dos puntos de comprensión” y colocar entonces “las líneas divisorias [verticales] antes de cada punto”, etc.¹⁸

La anotación de esta “resultante final” en ambas transcripciones corresponde, a mi entender, a la percepción de Ayestarán y no necesariamente a la “canción inherente” que guía la ejecución de los músicos, pero una discusión a este respecto excede por completo el propósito de este trabajo.¹⁹ Quiero apenas señalar que la aprehensión de la canción inherente puede requerir otro método de investigación, no solamente la grabación “in vivo” o “in vitro” y de “observar la frase sonando”, incluso “a la mitad de velocidad”²⁰ como se planteaba en ese momento la etnomusicología. Era todavía muy reciente la propuesta de Mantle Hood publicada en 1960 acerca del método de la bi-musicalidad en la investigación de campo como para que hubiese sido conocida y adoptada de inmediato inclusive en los países metropolitanos en ese momento.²¹ Mientras tanto, solamente quiero resaltar que estas anotaciones de Ayestarán fueron pensadas desde el procedimiento de la fraseología para ir ahora al asunto de mi interés.

La transcripción (anotación) del patrón rítmico del tambor grave, denominado “piano”, consiste en el “punto de apoyo básico... [que] se mueve con estas dos figuraciones que alterna a discreción” y cuyos “ictus” por su vez son apoyados por el “bajo” o “bombo... con figuraciones poco imaginativas”, correspondiendo a dos compases de dos cuartos dispuestos en cierto orden (figuras 4 y 5).²²

Figura 4. Transcripción de Lauro Ayestarán de las figuraciones del tambor “piano”.



17. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 35.

18. Vega, *La música popular argentina*, 49.

19. Al respecto Kwabena Nketia observa, en las músicas de tambores de África Occidental, que “el espaciado de patrones rítmicos en términos de puntos de entrada... es guiado por la figura resultante o canción que se espera emerja del entramado” Kwabena Nketia, *The Music of Africa* (Londres: Víctor Gollancz, 1982), 135 [1ª, 1975]; traducción del autor.

20. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 23 y 35.

21. Mantle Hood, “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”, *Ethnomusicology*, 4/2 (mayo 1960): 55-59.

22. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 34.

Figura 5. Transcripción de Lauro Ayestarán de las figuraciones del tambor “bajo” o “bombo”.



Como puede observarse, en las tres anotaciones se presenta una síncopa de anticipación del segundo pie del segundo compás, mientras que las demás notas son cósmicas o divisiones, cuaternarias o binarias, en relación a los pies del compás.

En las décadas de 1980-1990 estas anotaciones de Ayestarán fueron contrapuestas con la que jóvenes músicos uruguayos —algunos provenientes del mundo del jazz, del candombe-beat,²³ o del jazz y las comparsas en mi caso— percibíamos y escribíamos en un patrón de un compás de cuatro cuartos, alineando la síncopa con el patrón denominado “madera” (la baqueta percutiendo en la caja de madera del tambor de sonido mediano, el “repique”), algunas de cuyas versiones métricamente coinciden con el patrón del clave 3-2 del *son* en la música cubana. Es decir, la barra del compás de cuatro cuartos correspondía a la del inicio del segundo compás de dos cuartos en la anotación de Ayestarán, donde el pie con la nota de anticipación de síncopa es percibido como el “1” del compás.

En términos etnomusicológicos, este “1” corresponde al denominado “punto axial” (*pivot point* en inglés) de un patrón dado, siguiendo la conceptualización de Gerhard Kubik²⁴ y atendiendo a la de Kwabena Nketia de punto que delimita el ciclo o tramo temporal (*time span* en inglés) de un patrón cíclico.²⁵

En la siguiente transcripción de patrones, en base a un compás de cuatro cuartos, he representado el patrón básico del tambor “piano” (figura 6) y de dos de los patrones del tambor “repique” con golpes de palo dados en la caja del tambor (figuras 7 y 8).²⁶

23. Véase Aharonián, “La música del tamboril”, 149-151.

24. Gerhard Kubik, “Einige Grundbegriffe und Konzepte der afrikanischen Musikforschung” (1988), citado en Rolando A. Pérez Fernández, “El mito del carácter invariable de las líneas temporales”, *Revista Transcultural de Música*, 11 (2007). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/article/128/el-mito-del-caracter-invariable-de-las-lineas-temporales>.

25. Nketia, *The Music of Africa*, 125-126; también citado en Pérez Fernández, “El mito del carácter”.

26. Véase también Luis Ferreira, *Los Tambores del Candombe* (Buenos Aires: Colihue, 2002), 109; y “Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana”, en *La Música entre África y América*, coord. Coriún Aharonián (Montevideo: CDM/MEC, 2013), 245.

Figura 6. Transcripción del patrón básico del tambor “piano”.



Figura 7. Transcripción de patrón de “madera” —equivalente funcional del clave— en el tambor “repique”.

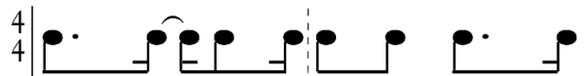
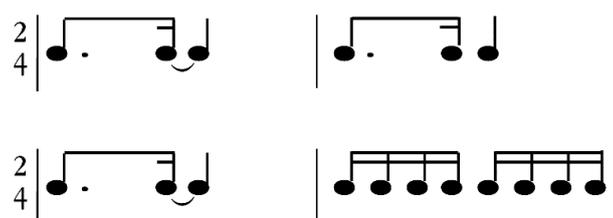


Figura 8. Transcripción de patrón de “madera” —isométrico con el clave cubano— en tambor “repique”.



Si se hubiera decidido escribir el patrón del tambor “piano” en dos compases de dos cuartos, lo habríamos escrito y leído en forma lineal ordenada en compases impar y par, como indico con la barra punteada. Concluíamos así que la secuencia impar-par en la notación de Ayestarán debía invertirse (figura 9).

Figura 9. Recomposición de la transcripción de Lauro Ayestarán de las figuraciones del tambor “piano”.



La frase musical del patrón de tambor “piano” así anotada, se inicia en el segundo compás de dos cuartos, compás par, equivalente al medio del compás de cuatro cuartos. La frase resuelve en el primer pie del primer compás, impar, correspondiente al punto axial del patrón, como es usual en la escritura lineal.

Respecto de la aparente discrepancia, Coriún Aharonián observa que hacia 1990 parecía ser mayoritaria esta segunda solución, coincidente con el clave. Su hipótesis es que “se trata de enfoques no absolutos sino intercambiables en función de la estética predominante en el momento, o de la estructura melódica superpuesta... de modo similar

al de ‘clave’ y ‘contraclave’ de la música popular afrocubana”,²⁷ y anota ambas posibilidades (figura 10).

Figura 10. Patrones de “clave” y “contraclave” como anotados por Aharonián.²⁸



Quisiera extenderme en esta observación de Aharonián apenas brevemente respecto a la intercambiabilidad, la relación del clave con la melodía y la forma de la canción. Las canciones afrocubanas, sones, rumbas, y las de la “salsa” pueden tener como “punto axial” tanto el explícito del inicio del lado 3 (clave) como, más generalmente, el implícito del inicio del lado 2 (contraclave), en tanto se mantiene rigurosamente el patrón de clave a lo largo de toda una canción. La bibliografía a este respecto del uso de distintos patrones 3-2 y de su inversión 2-3 es abundante.²⁹ Incluso ocurre frecuentemente el cambio de “lado” de la estructura melódico-armónica respecto al patrón de clave que se mantiene inalterable. Considérese el siguiente ejemplo (figura 11).

Figura 11. Relación entre el “lado” del patrón del clave y las secciones de la canción “Tu propio dolor”, del compositor puertorriqueño Tite Curet, en la versión de la Orquesta de Ray Barreto. Análisis del autor.

Sección	Cantidad de compases	“Lado” del clave
A + A'	19 compases [(8+2) + (8+1)]	clave 2-3
B	9 compases (8+3)	clave 3-2
A + A'' + A'''	32 compases [(3 x (8+2) + 2]	clave 2-3

Diferentemente, el sentido del fraseo en la improvisación y variaciones de los tambores afrocubanos tiene como punto axial la primera nota del clave 3-2, encontrándose, frecuentemente, un punto de apoyo y pre-resolución en el cuarto pie del compás de cuatro cuartos en semicorcheas (coincidente con la quinta nota del patrón de

27. Aharonián, “La música del tamboril”, 119 nota 3.

28. Ibid.

29. Rebeca Mauleón, *Salsa Guidebook* (California: Sher Music Co., 1993), 53-54; Leonardo Acosta, “De los complejos genéricos y otras cuestiones”, en *Otra visión de la música popular cubana*, comp. Leonardo Acosta (La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2014), 56-58.

clave 3-2).³⁰ De un corpus que he reunido de registros comerciales de canciones de candombe del compositor, cantante y músico afrouruguayo Pedro Ferreira (Pedro Rafael Tabares), sumamente destacado por sus innovaciones musicales entre fines de los cuarenta e inicios de los sesenta y su posterior referencialidad para los afrouruguayos y la música popular uruguaya, buena parte de sus composiciones de candombes responde al principio del punto axial en el lado 3, como el célebre “Biricunyamba”, un himno para los afrouruguayos como señala Aharonián.³¹

Sin embargo, en algunos de sus candombes, como es el caso de “Mi sangre tá alborotá”, al pasar de una sección a otra, aparentemente cambia la ubicación del punto axial de la canción; es decir, de mantenerse el patrón madera (equivalente al clave) la canción pasaría del lado 3 al lado 2 como puede ocurrir con el patrón del clave en la música salsa y en el son. No sin sorpresa, de mi escucha de este corpus de grabaciones y de posteriores versiones de las composiciones de Pedro Ferreira, “El Rey del Candombe”, constato que los músicos de los tambores “piano” y “repique”, el tecladista y el contrabajista (más el arreglo de instrumentos de viento cuando lo hay), agregan en estas situaciones de pasaje un compás de dos cuartos de manera tal que el punto axial de la canción vuelva a estar en el lado 3 del clave equivalente (figura 12).³²

Figura 12. Relación entre el “lado” del patrón de clave y las secciones de la canción “Mi sangre tá alborotá”, del compositor afrouruguayo Pedro Ferreira, en la versión de la Orquesta Cubanacán. Análisis del autor.

Sección	Cantidad de compases	“Lado” del clave
A	16 compases	clave 3-2
A'	7 compases	clave 3-2 + 1x2/4
B	16 compases	clave 3-2
A''	8 compases	clave 3-2

30. En la actualidad me encuentro desarrollando una investigación sobre la canción de candombe a partir de mi experiencia y registros de campo de fines de los setenta en la comparsa *Marabunta* y de la primera mitad de los noventa en las comparsas *Sinfonía de Ansina* y *Yambo Kenia*, así como en la compañía de candombe *Conjunto Bantú*, más un corpus de registros que realicé de todas las canciones de comparsas en el carnaval 2001. En forma preliminar puedo anticipar la invariabilidad del principio del punto axial en el lado 3 del patrón “madera” como se menciona arriba.

31. Aharonián, “La música del tamboril”, 148. Óigase las versiones de Pedro Ferreira con su Orquesta Cubanacán (circa 1958), de Hugo Santos con Daniel Lencina y su conjunto (1965, reproducida en 2012), de Fermín Ramos con la Orquesta de Oriente (1971), de Lágrima Ríos con su propia orquesta (1976).

32. Óigase las versiones de Pedro Ferreira con su Orquesta Cubanacán (circa 1957), de Fermín Ramos con el Grupo del Plata (1965, reproducida en 2012), de Jorge Ramos con la Orquesta de Oriente (1971).

El procedimiento sería inusual en la lógica de la música cubana y de la salsa que mantiene invariante el patrón de clave de principio a fin, pero es una solución que permite resolver una “fricción de musicalidades”,³³ adecuando la canción a la lógica de los tambores de candombe. Tomando esto en cuenta, cuando parece que los compases son intercambiables debido a la composición de la canción, en realidad sucede que los músicos operan, con sus “maneras de hacer”, un intercambio que adecúa el patrón de madera a la canción, manteniendo la lógica de que el punto axial sea siempre en el lado 3.

Aclarada la posibilidad del clave cubano y la diferencia con el candombe, ¿debería concluir entonces que la anotación de Ayestarán fue desacertada, como aducíamos algunos músicos en los noventa, y que su escucha estuvo sesgada culturalmente? Sugiero exactamente lo contrario y que no hay contradicción entre ambas anotaciones si se atiende al marco conceptual y metodológico en el cual Ayestarán produjo sus anotaciones y que, en mi caso, desconocía en aquel momento.

El punto que especialmente me interesa argumentar en este artículo es entonces que Ayestarán estaba acertado en su anotación siempre y cuando se entienda que fue producida en base a los principios de la *Fraseología* de Vega y no de la escritura y lectura corriente de una sucesión lineal de compases impares y pares como hacíamos quienes accedíamos y leíamos su trabajo en los noventa. Concretamente, el inicio del compás caudal (segundo compás de las anotaciones de Ayestarán) corresponde al *punto axial*, de resolución de frase; mientras, el inicio del compás capital (primer compás de las anotaciones) corresponde al *punto de inicio* del fraseo de esos patrones.

Reescrita la anotación de Aharonián del patrón de clave en 1 compás de cuatro cuartos (figura 13, recomposición digital del autor) se puede verificar la correspondencia entre las formas de escritura lineal (a la izquierda) y en torno al punto axial (a la derecha).

Figura 13. Recomposición del patrón de “clave” anotados por Aharonián.³⁴



33. Tomo este concepto del análisis de la música popular brasileña de Marina B. Bastos y Acácio T. Piedade, “Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro”, *Revista eletrônica de musicología*, 11 (septiembre 2007). Disponible en: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/04/04-bastos-jazz.html.

34. Aharonián, “La música del tamboril”, 119, nota 3.

Si debajo de esta anotación del clave se colocan las modificadas del tambor “piano” puede entenderse que no hay discrepancia musical entre una y otra: tan sólo hay un cambio de criterio en la transcripción (obsérvese la figura 14, con la forma lineal en la columna de la izquierda, y la fraseológica en la derecha).

Figura 14. Comparación entre la anotación lineal en compás de cuatro cuartos con la fraseológica.

Compás de cuatro cuartos	Barra de compás en el punto axial
	
	
	

Como corolario de este argumento, quiero dejar sugerida la correspondencia entre las nociones de puntos de entrada y de salida en la definición de compases capital y caudal en la metodología de Vega y aplicada a la música afrouruguaya por Ayestarán, con los puntos inicial (*starting point* en inglés) y axial de patrones en los estudios africanistas y afroamericanistas, respectivamente de Nketia³⁵ y Kubik.³⁶ Mientras tanto, la determinación de esos puntos resulta del “observar sonando” por el propio investigador en gabinete,³⁷ de registros “in vitro” o “in vivo”.³⁸ Sólo más adelante, con el desarrollo del trabajo de campo intensivo y la bi-musicalidad, los puntos resultarán de procesos de ajuste cognitivo como plantea la antropología hermenéutica, implicando la resolución de quiebras hasta la comprensión del fenómeno que se estudia.³⁹

Vega, al igual que Nketia y Kubik, desarrolló las nociones de pares de puntos a partir del material musical que estudiaba. Su originalidad fue producir la fraseología como una herramienta —método— de análisis a partir de problemas musicales específicos que presentaban sus materiales. A diferencia de la musicología metropolitana, Vega no tomó

35. Nketia, *The Music of Africa*.

36. Kubik, “Einige Grundbegriffe”, citado en Pérez Fernández, “El mito del carácter”.

37. Vega, *La música popular argentina*, 49.

38. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 23.

39. Sobre la resolución de quiebras véase Michael Agar, “Hacia un lenguaje etnográfico”, en *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*, comp. Carlos Reynoso (Barcelona: Gedisa, 1992), 123-124.

en préstamo ni adaptó marcos teóricos y metodológicos de la lingüística estructural (la generativa vendría tiempo después)⁴⁰ y, por tanto, tampoco fue amparado por el poder epistemológico legitimante de ésta.

La pregunta pendiente ahora sería por qué Ayestarán no habría explicitado los principios metodológicos de sus anotaciones, tanto en su artículo de la “habanera o danza” de 1948 como en el del “tamboril afro-uruguayo” de 1965. Mi hipótesis es que, por un lado, habría adherido e internalizado la *Fraseología* y la aplicaba pragmáticamente.

Con respecto a la importancia de este método, medio siglo más tarde Cámara de Landa destaca que

presenta, como mínimo, ventajas didácticas, ya que su aplicación por parte de un estudiante —e incluso de un estudioso— constituye un ejercicio útil de búsqueda e identificación de unidades dinámicas (a esta realidad de la experiencia musical remite tal concepto de frase), de manera equivalente al valor de ejercitación que presentan otras perspectivas analíticas (por ejemplo, la shenkeriana, que, más allá de su eventual utilidad musicológica, permite a quien se ejercita en ella acostumbrarse a discriminar los rasgos “superficiales” de los “estructurales”).⁴¹

Más allá de que se consideren ejercicios útiles ambas y otras perspectivas analíticas, quiero destacar justamente el valor de procedimientos que permitan un nivel mayor de abstracción, la detección de “unidades dinámicas”⁴² y la captación de aspectos estructurales, recurrencias y variaciones, en el material empírico, los cuales no son para nada una tarea menor. Comparto su observación de que la fraseología utilizada en gabinete con materiales grabados resulte insuficiente e introduzca errores como la determinación de los puntos de entrada y salida de frase en la práctica de aerófonos del noroeste argentino, el cual requirió considerar los momentos de respiración, detectados a partir del trabajo de campo intensivo.⁴³ Pero esto no invalida los principios analíticos de la fraseología sino el método de recolección para llegar a la transcripción, requiriendo la inmersión radical en campo y la atención a la performance musical (como la respiración).

40. En particular, de acuerdo a Jean-Jaques Nattiez, el trabajo de Noam Chomsky de 1965, *Aspects of the Theory of Syntax*, introdujo las nociones de estructuras profundas y estructuras de superficie, tomadas más adelante, a inicios de los setenta, por John Blacking para el análisis musical. Jean-Jacques Nattiez, “Modèles linguistiques et analyse des structures musicales”, *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, 23/1-2 (2003): 35.

41. Cámara de Landa, “De la terminología al análisis”, 59.

42. *Ibid.*, 59 nota 7.

43. *Ibid.*, 60.

Como mencioné más arriba, la bi-musicalidad recién se planteaba en los sesenta, e imputar a los autores una crítica por no tomar el punto de vista nativo —la pertinencia cultural de las unidades dinámicas— sería arriesgar el mismo tipo de error que se les imputa, en este caso el *presentismo* de ver el pasado con los ojos del presente, “arranca[ndo] el fenómeno histórico particular de la compleja red de su contexto contemporáneo”.⁴⁴

Por otro lado, sin duda Ayestarán estaba al tanto, por su intensa correspondencia epistolar con Vega, de las enemistades que éste se había granjeado entre ciertos músicos: “después de [la] *Fraseología*, los músicos son mis enemigos secretos. [¡] No deseo que Vd. [*sic*] sepa jamás la fuerza moral que se necesita para contrarrestar esta ‘recompensa’ a un esfuerzo tan persistente y tan interesado!”⁴⁵ Entre otros, la *Fraseología* había sido muy duramente cuestionada por el germano-uruguayo Francisco Curt Lange, y en su defensa Vega esgrime argumentos que al presente,⁴⁶ pese a las contradicciones y ambigüedades de Vega en muchos otros aspectos, podemos entender como propuestas decoloniales,⁴⁷ es decir, esfuerzos para producir pensamiento y conocimiento desde el Sur a contracorriente de la hegemonía académica desde el Norte y su producción teórica.

Como sugiere Aharonián, había también rasgos de personalidad confrontativa en el propio Vega que coadyuvaron en su contra. Con otra personalidad y en conocimiento desde 1941 de esa fuerte confrontación, Ayestarán habría probablemente evitado discurrir y hacer explícita la *Fraseología*, aplicándola directamente y dejando que el lector valorase el método por sí mismo, al permitirle entender didácticamente la estructura musical desde la observación de las unidades dinámicas en la anotación.

Mientras, ya en los sesenta, Ayestarán estaría más preocupado ya no tanto por una revisión teórico-metodológica de la *Fraseología*, sino en los procesos de la música popular, atendiendo al concepto de *mesomúsica* en diálogo con su proponente Vega.⁴⁸ Internalizado el método fraseológico, al anotar los patrones de tambores en una sola línea, no queda claro —para el lector no avisado— que se trataba de una notación analítica

44. George Stocking, “On the Limits of ‘Presentism’ and ‘Historicism’ in the Historiography of the Behavioral Sciences”, en *Race, Culture and Evolution: Essays in the History of Anthropology* (Chicago: University of Chicago Press, 1968), 11.

45. Carlos Vega, citado en Aharonián, “Carlos Vega visto desde la otra orilla”, 275.

46. Aharonián, “Carlos Vega visto desde la otra orilla”, 276-277.

47. Incluyendo el “atreimiento” de haber analizado obras canónicas del repertorio metropolitano europeo con un método creado en el Sur.

48. Aharonián, “Carlos Vega visto desde la otra orilla”, 273.

diferente a la escritura corriente. Seguramente, de haber realizado la monografía sobre la improvisación del tambor “repique” que había anunciado antes de fallecer habría escrito las sucesivas frases y variantes en forma de pares de compases encolumnados lo cual hubiera dado al lector la pauta del marco metodológico adoptado.⁴⁹

Bibliografía

- Acosta, Leonardo. “De los complejos genéricos y otras cuestiones”. En *Otra visión de la música popular cubana*, comp. Leonardo Acosta, 42-81. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2014.
- Agar, Michael. “Hacia un lenguaje etnográfico”. En *El Surgimiento de la Antropología Posmoderna*, comp. Carlos Reynos, 117-138. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Aharonián, Coriún. “La música del tamboril” [1991]. En *Músicas populares del Uruguay*, Coriún Aharonián, 117-131. Montevideo: Tacuabé, 2010.
- . “Carlos Vega visto desde la otra orilla”. En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa, 273-284. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.
- Ayestarán, Lauro. “La habanera o danza”. *El Día*, 17/789 (suplemento dominical, 29 de febrero, 1948). Disponible en: www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-HabaneraDanza-1948.pdf.
- . “El tamboril afro-uruguayo”. En *Music in the Americas*, comp. George List y Juan Orrego-Salas, 23-40. Bloomington, La Haya: Ed. Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics & Ed. Mouton & Co., 1967. Disponible en: www.cdm.gub.uy/wp-content/uploads/2014/12/CDM-Ayestar%C3%A1n-TamborilAfroUruguayo-1967.pdf. Reproducido en *Textos breves*, comp. Coriún Aharonián, 130-151. Montevideo: Biblioteca Artigas, 2014.
- Bastos, Marina B. y Acácio T. Piedade. “Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro”. *Revista eletrônica de musicologia*, 11 (septiembre 2007). Disponible en: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr11/04/04-bastos-jazz.html.
- Brailoiu, Constantin. “Esquisse d’une méthode de Folklore musical. (Organisation d’Archives)”. *Revue de Musicologie*, 12/40 (noviembre 1931): 233-267.
- Cámara de Landa, Enrique. “De la terminología al análisis. Carlos Vega y la música folklórica”. En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa, 57-86. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.
- Curet Alonso, Tite. “Tu propio dolor”. Orquesta de Ray Barretto. Con Ray De la Paz y Eddie Temporal. En *Fuerza Gigante*, disco vinilo larga duración. Nueva York: Fania Records JM 579, 1980.
- Ferreira, Luis. *Los Tambores del Candombe*. Buenos Aires: Colihue, 2002.

49. Ayestarán, “El tamboril afro-uruguayo”, 148.

- . “Concepciones cíclicas y rugosidades del tiempo en la práctica musical afroamericana”. En: *La Música entre África y América*, coord. Coriún Aharonián, 231-261. Montevideo: CDM/MEC, 2013.
- Ferreira, Pedro (Pedro Rafael Tabares). *Biricunyamba*. Pedrito Ferreira (El Rey del Candombe) y su Orquesta Cubanacán. Grabado *circa* 1958. Dumyl 5810, *circa* 1958, disco de 78 rpm gomalaca.
- . *Biricunyamba*. Daniel Lencina y su conjunto. Con [Hugo] “Cheché” Santos. En *CANDOMBE!. Hebert Escayola / Manolo Guardia / Daniel Lencina. Grabaciones originales de 1965 / colección completa*, disco compacto. Ayuí A/M 43, Serie de la Memoria, 2012 [Grabado en 1965].
- . *Biricunyamba*. Jorge Ramos y su Sonora de Oriente. Con Fermín Ramos (“Cachito Bembé”). En *Homenaje a Pedro Ferreira*, disco vinilo larga duración. Mallarini 30.040, 1971.
- . *Biricunyamba*. Lágrima Ríos. En *Luna y tamboriles*, disco vinilo larga duración. RCA LPUS 014, 1976.
- Ferreira, Pedro (Pedro Rafael Tabares). *Mi sangre ta’ alborotá*. Pedrito Ferreira (El Rey del Candombe) y su Orquesta Cubanacán, disco de 78 rpm gomalaca. Dumyl 5708, *circa* 1957.
- . *Mi sangre ta’ alborotá*. Grupo del Plata de Hebert Escayola. Con Fermín Adolfo Ramos (“Cachito Bembé”). En *CANDOMBE!. Hebert Escayola / Manolo Guardia / Daniel Lencina. Grabaciones originales de 1965 / colección completa*, disco compacto. Ayuí A/M 43, Serie de la Memoria, 2012 [Grabado en 1965].
- . *Mi sangre ta’ alborotá*. Jorge Ramos y su Sonora de Oriente. En *Homenaje a Pedro Ferreira*, disco vinilo larga duración. Mallarini 30.040, 1971.
- Hood, Mantle. “The Challenge of ‘Bi-Musicality’”, *Ethnomusicology*, 4/2 (mayo 1960): 55-59.
- Mauleón, Rebeca. *Salsa Guidebook*. California: Sher Music Co., 1993.
- Nattiez, Jean-Jacques. “Modèles linguistiques et analyse des structures musicales”. *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes* 23/1-2 (2003): 10-61.
- Nketia, Kwabena. *The Music of Africa*. Londres: Víctor Gollancz, 1982 [1ª., 1975].
- Pérez Fernández, Rolando A. “El mito del carácter invariable de las líneas temporales”. *Revista Transcultural de Música*, 11 (2007). Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/article/128/el-mito-del-caracter-invariable-de-las-lineas-temporales>.
- Ruiz, Irma. “Lo que no merece una guerra... Una revisión teórico-metodológica”. En *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, comp. Enrique Cámara de Landa, 15-54. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2014.
- Ruwet, Nicolas. “Méthodes d’analyse en musicologie”. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 20/1 (1966): 65-90.
- Stocking, George. “On the Limits of ‘Presentism’ and ‘Historicism’ in the Historiography of the Behavioral Sciences”. En *Race, Culture and Evolution: Essays in the History of Anthropology*, 1-12. Chicago: University of Chicago Press, 1968.

Vega, Carlos. *La música popular argentina. Canciones y danzas. Tomo II: Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina, 1941.

———. *Estudios para Los orígenes del tango argentino*, ed. Coriún Aharonián. Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2015.