

Apuntes musicales

Néstor Guestrin

Prólogo	3
Crítica a la crítica	4
La identidad musical	7
Música e ideología	11
¿Interpretación o ejecución?	15
Minuets peruanos para guitarra	18
Los choros de Augusto Marcellino	22
Esteban Eitler, un gran músico olvidado	25
Apuntes sobre la Suite Colonial	29
El Viejo Maestro	32
Los medios de difusión musical	36
La guitarra y la música ante la tecnología del siglo XXI	39

Prólogo

He reunido acá una serie de artículos que escribí para la revista *Mundo Guitarrístico*, publicación del *Círculo Guitarrístico Argentino*, aparecidos en los últimos años. Versan sobre distintos aspectos musicales, desde lo teórico, lo histórico, y hasta alguna vivencia personal. Los puntos de vista expuestos pueden resultar en algún caso, discutibles o polémicos para el lector, pero expresan sí una íntima convicción y se exponen con la mayor sinceridad y honestidad. Son el fruto de la experiencia personal y de largas discusiones e intercambios de ideas y reflejan, esa es la intención, un ideario personal.

Cuando se publica un escrito íntimamente se aspira a recibir algún tipo de respuesta, y no necesariamente laudatoria. La crítica, el debate, la confrontación de ideas son estimulantes y certifican un estado de vitalidad que en estos tiempos, y en todos los tiempos, son absolutamente necesarios.

Al momento de la aparición de estos artículos en los números de la revista mencionada, algo de eso fui recibiendo. Espero que ahora en este nuevo formato sirva también a esos fines. No sólo para ilustrar sobre algún dato histórico recogido por las investigaciones que realicé, y realizo, sino por algún concepto personal expuesto. No dude el amigo lector en asumir esa posición confrontativa y crítica para aquello que así lo crea según su parecer. Y, mejor aun, hacérmelo saber.

Crítica a la crítica

En una reciente presentación de obras de un compositor argentino un reconocido crítico de artes y espectáculos, ya jubilado, y por ende sintiéndose al margen de los códigos corporativos de sus colegas, puesto en el papel de presentador, esbozó con cierta ironía no exenta de un toque humorístico las "debilidades" de sus colegas de profesión. Viajes pagos, agasajos y hasta algún incentivo económico fueron mencionados como recursos que otorgados en el momento preciso, hacen cantar loas, ensalzar figuras e instituciones o al menos llevan a marcar sólo los aspectos laudatorios del criticado en los medios de prensa.

Como vivimos en este mundo donde parece ser que todo se compra y se vende no resultan extrañas estas actitudes, aquí y aun en los países centrales que "irradian"(?) la cultura a las periferias donde nos ubicamos. Como anécdota personal puedo contar una entrevista hace años con un empresario francés quien nos planteaba cuanto era el dinero necesario para armar un concierto en Paris donde sumaba: alquiler de la sala, publicidad periodística y crítica favorable, todo por la suma de.....

Es oportuno preguntarse aquí para qué sirve la crítica musical, o cuál es su función si es que la tiene. Si es sólo un papel propagandístico atado a las empresas culturales para que vendan mejor así sus productos, llámese la orquesta tal, el conjunto de cámara cual, o el solista o cantante que sube o baja su "cachet" de acuerdo a la cantidad de líneas favorables que obtiene en los medios de mayor difusión y supuesto prestigio, si sólo se limita a este aspecto sería un papel francamente triste y de lamentable pobreza intelectual el que le toca llevar.

Releyendo las memorias de Berlioz, quien se ganaba la vida como crítico musical, y asumiéndose como intelectual romántico, encontramos su afirmación que la crítica para él era "... un arma para defender lo bello y atacar lo que me parecía contrario". Es el romántico decimonónico que impone su gusto individual enfrentado a las "fuerzas" de lo feo. El adalid que lucha para imponer su criterio, su visión, su gusto. Derrocada la Academia dieciochesca que imponía vertical y autoritariamente el gusto de acuerdo al régimen aristocrático monárquico, es entonces en el siglo XIX el individuo solitario que toma esa actitud. Pero ahora en el siglo XXI, más democrático, ¿puede ser la crítica un arma de imposición de un gusto determinado?. Después de todos los "ismos" por los que pasó el arte en el siglo XX, difícilmente se pueda sostener este concepto. En todo caso, y de acuerdo a las teorías liberales, hoy algo devaluadas, sería el "mercado" el que impone los gustos, y en todo caso el crítico acompañaría a que se "venda" mejor el producto artístico. El triste y pobre papel asignado por la sociedad actual que mencionamos más arriba.

En verdad la crítica bien entendida debería ir más allá de un juicio de valor siempre inconducente e inútil, pues el hecho de decir "me gustó" ó "no me gustó", "es mejor" ó "es peor", así sea el crítico más renombrado, no aporta absolutamente nada y muchas veces la obra artística, ya sea la composición o la ejecución musical, encierra valores o disvalores contrarios al humor momentáneo del crítico, sus gustos personales y sus animosidades o simpatías. Hoy nadie tiene la autoridad suficiente para imponer su gusto personal sobre el de los demás, y al mismo tiempo nadie puede arrogarse el poseer el gusto de los demás como para hablar en nombre de un gusto medio. Ambas actitudes implican una soberbia desmesurada. El único poder que tiene hoy el crítico es la posibilidad de mostrar su palabra a través de un medio de prensa, y en la medida que haya un público crítico a la crítica y al medio que lo reproduce, actitud que va creciendo poco a poco, el juicio de valor que pueda emitir es más que relativo.

La crítica, y no sólo la musical, encuentra su sentido más alto y profundo (direcciones no opuestas sino metafóricamente confluentes), cuando descubre facetas que el autor mismo por ser parte no puede vislumbrar. Y al mismo tiempo da indicios al público para que escuche o vea de un modo especial o diferente y así comprender o gustar mejor de

la obra artística. Cuando puede dar una visión original, una percepción inteligente desde un ángulo variado y personal de lo que el artista ha creado, estableciendo pautas comunes, o diversas, y reflejando en palabras el acto de escuchar, o ver, acciones indispensables para que exista la Música o el Arte en general

Aquel crítico que denominó "Impresionistas" a quienes pintaban sus cuadros de una determinada manera cumplió con su rol profesional de la manera más acabada. Del mismo modo que aquel otro que llama la atención sobre la obra de un artista determinado por ciertas cualidades específicas que advierte.

Son estas sin duda tareas más elevadas para un crítico que la de ser un publicista de las empresas culturales o de un agente de ventas de una compañía discográfica.

La Identidad Musical

Durante todo el siglo XX, y aun desde décadas anteriores, quizás desde los comienzos del Nacionalismo Musical con Mussorgsky y su Boris Godunov allá por la segunda mitad del siglo XIX que marca para algunos estudiosos el arranque de tal corriente estética, se plantea para la creación musical en los países periféricos, como el nuestro, el dilema de la identidad, no sólo en la música sino también en un sentido más amplio en toda la creación artística.

Para un francés, un alemán o un italiano la inquietud de cómo hacer una música francesa o alemana o italiana no figura entre sus preocupaciones. Sin embargo esto ha sido durante todo el siglo XX un punto de discusión en mayor o menor medida importante para los creadores no sólo de la música sino también de las letras y las artes en general en los países periféricos. Para los países europeos pudo estar presente esta consigna nacionalista durante el romanticismo decimonónico, pero una vez afianzadas como potencias colonialistas, tales principios perdieron vigencia para ellos.

Es más, observamos cómo en la obra de algún compositor europeo éste se apropia sin ninguna atadura ni resquemor de recursos estilísticos propios de otros pueblos sin que ello signifique un menoscabo de su propia identidad. El "orientalismo" de Debussy, que lo lleva a ser nombrado por algún musicógrafo como "el Marco Polo de la música", o el "españolismo" de Ravel, no hacen sino reafirmar su personalidad estética, ya que para ellos esos aspectos funcionan como una mera cuestión ornamental o quedan sometidos a una idea propia central.

En debates sobre este tema de la identidad, tan caros a la creación artística y literaria de nuestra América Latina, se ha intentado alguna explicación psicologista, salvando la limitación que implica derivar categorías o mecanismos de esta disciplina hacia la Estética. Según esta teoría el artista del Tercer Mundo arrastraría una suerte de "complejo de inferioridad" que lo lleva a una u otra posición extrema como consecuencia de tales sentimientos: uno, la negación de aquello que lo oprime asumiendo una posición nacionalista de sobrevaloración de lo propio y negación de lo extranjero. Y la otra postura implica la sumisión a esos valores supuestamente superiores al propio, negándose toda condición localista en función de "estar al día con lo que pasa en el mundo", entendiendo que el "mundo" es Europa y los Estados Unidos.

Gilbert Chase analizando la creación musical de nuestro continente, a mediados del siglo XX, afirma "Luego llega el momento en que el nacionalismo, o el americanismo musical se halla en confrontación dialéctica con el 'universalismo musical', que es más bien el conjunto de las técnicas modernas de composición musical, desde el dodecafonismo hasta la música electrónica, cuyo carácter internacional es acentuado y reforzado por la transformación del concepto de tiempo y espacio realizada por medio de la tecnología y la ciencia modernas."¹

Si bien se ve la creación artística musical durante el siglo XX en nuestro país, al igual que en todos los países de América Latina, se ha dirimido entre esas dos posiciones extremas. Nacionalistas y renovadores, folcloristas y modernistas, etc. Pero más que un problema psicológico, y ante la innegable realidad de esas dos vertientes estéticas, es un hecho concreto y tangible hasta para el menos informado la existencia de relaciones asimétricas entre los países centrales ricos y los nuestros que revistamos en la categoría de periféricos y pobres. Lo que hace algunos años podría haberse tomado como un discurso "ideologista" o "politizado", hoy es un lugar común y una realidad evidente y hasta obvia en un debate de estas características. Quién puede hoy no confirmar esta premisa en la realidad que vivimos. Es decir no se trata sólo de una percepción del artista "acomplejado", sino un hecho concreto esta situación social-económica de América Latina.

¹ Gilbert Chase, Introducción a la Música Americana Contemporánea, Editorial Nova, Buenos Aires, 1958

Por esto el problema de la identidad para el artista de nuestras latitudes sigue siendo un tema preocupante y considerable, o al menos debiera serlo contando con un mínimo de concientización sobre el lugar que ocupa y su injerencia en la superestructura ideológica de la sociedad.

Y aquí volvemos al planteo anterior de estas dos vertientes aparentemente antagónicas en los que se ha movido la creación artística musical del siglo XX entre nosotros pero que en el fondo reflejan una misma situación como las dos caras de una misma moneda. Un nacionalismo estrecho negador de toda influencia externa, (y su sucedáneo el pintoresquismo folclórico) o un cosmopolitismo universalista ciego a la realidad circundante. Ambos hoy pecan de irrealidad, pues los carnavalitos de las idílicas montañas de Jujuy son tan irreales como las incomprensibles "vanguardias" del siglo pasado que se siguen reiterando en un discurso que llega al hastío, y que ni siquiera tienen ya vigencia en los países centrales. Hoy en las montañas de Jujuy encontramos piqueteros que cortan las rutas, y las "vanguardias" artísticas están superadas por el sonido de las cacerolas.

Ambas posturas arrastran su decadencia al amparo de una cada vez más raquítica cultura oficial en un lastimoso peregrinaje por una limosna estatal. Es quizás el momento de plantearse hacia adelante, porqué no, una contracultura engarzada con la realidad viva y los anhelos de la gente, donde esa dicotomía nacional-universal se sintetice en una nueva corriente estética más apropiada para los tiempos que corren.

Según Alejo Carpentier, que además de haber sido uno de los más grandes escritores de nuestro tiempo fue un lúcido analista musical dada su condición de compositor frustrado como alguna vez lo confesara, dice sobre la cuestión de lo popular y lo folklórico en la música: "...el tema, el melos, no es lo más importante ni lo más valioso de una música popular, sino los elementos que se constituyen en elementos de estilo -la rítmica, la sonoridad, las variaciones especiales...- que puede presentar".¹

¹ Alejo Carpentier, *Tientos y diferencias*, Editorial Calicanto, Buenos Aires, 1978.

Unido esto al viejo dicho de que saber música es saber escuchar, puede darnos algún indicio de un camino a seguir. No se trata evidentemente de copiar alguna melodía o giro popular, sino de escudriñar en aquellos elementos que determinan una particularidad, o una característica genérica de lo que suena alrededor, y a partir de allí construir una nueva alternativa estética. Singular aventura que podemos transitar con quienes se animen a ello.

Música e Ideología

Un hecho acontecido en estos días ha despertado una viva polémica en los círculos musicales y aún más allá de ellos. El director de orquesta y pianista Daniel Barenboim hizo ejecutar una obra orquestal de Wagner en una sala de conciertos de Israel, lo que le significó una enorme reprobación en la opinión pública de ese país. Para muchos la música de Wagner simboliza la ideología nazi y como tal trae horribles recuerdos de sufrimiento y muerte. Para algunos es sólo porque era la música que se escuchaba en los campos de concentración y, si se hace abstracción de ello, la música en si no representaría más que los sonidos mismos, por lo que la reacción del público israelí habría sido desmesurada. Esta opinión acomodaticia y banal sostenida por algunos de nuestros críticos musicales oficiales demuestra entre otras cosas porqué tienen lugar en los medios de mayor difusión y en los cargos públicos.

La pobreza intelectual con que se ha tratado la cuestión, unido a un análisis superficial del tema nos lleva aunque sea a plantear algunos interrogantes con la intención de que cada uno saque sus propias conclusiones.

¿La Música puede transmitir un sistema de ideas o se convierte en un símbolo de acuerdo a cómo es utilizada con posterioridad?

¿El pensamiento político y filosófico de un compositor se refleja en su obra?. O inversamente, ¿puede una obra musical reflejar el ideario político-filosófico de su autor?.

Algunos ejemplos históricos que nos tocan más de cerca pueden ayudarnos a dilucidar estos planteos y echar algo de luz, al tiempo que comprobar que estos conflictos o correspondencias entre la música, o los músicos, y el ideario político no son novedosos.

En una vieja revista musical dedicada al Mtro. Juan José Castro aparece entre el catálogo de sus obras y sus datos biográficos la cita de una crónica periodística fechada en 1943:

"El maestro Juan José Castro tuvo un éxito resonante cuando el estreno de la célebre Sinfonía de Leningrado, de Shostakovich, dirigida en el Luna Park ante 18.000 espectadores, lo que cuenta como una nota sin precedentes".

En la misma publicación, en su biografía, se dice que fue *"...Director de Conciertos y Operas en el Teatro Colón hasta 1943, año en que se lo separa del cargo por razones políticas, al igual que de la cátedra del Conservatorio de Música y Arte Escénico, donde era director de conjunto de orquesta".*

Pero ya para entonces la relación que había establecido con el gran Arturo Toscanini en los Estados Unidos y con otras instituciones musicales del mundo lo llevará a una dilatada carrera internacional como director de orquesta y compositor.

Para comprender mejor estos hechos detengámonos en esta Sinfonía Leningrado, la séptima, de Shostakovich. Según cuenta la historia el célebre compositor ruso la escribió durante el sitio de Leningrado por las tropas alemanas. Fue estrenada en Kuibyshev, adonde el gobierno soviético se había tenido que trasladar por el asedio a Moscú, en marzo de 1942, y recibida "como una poderosa demostración de patriotismo". En junio de ese año se estrena en Londres, y al mes siguiente en los Estados Unidos, por la orquesta de la National Broadcasting Company dirigida por Arturo Toscanini, y transmitida por ese medio a todo el país.

La partitura había sido microfilmada en Kuibyshev y enviada por vía terrestre y aérea a través de Teherán y El Cairo, hacia Nueva York, donde los fotógrafos expertos la transfieren nuevamente al formato de partitura. Después de su estreno por Toscanini, fue enseguida ejecutada por todas las orquestas importantes de los Estados Unidos. De ese modo esta Sinfonía pasó a ser un símbolo de los Aliados en su lucha contra el Nazismo. De allí que el estreno argentino en un acto multitudinario haya molestado sobremanera a la dictadura militar argentina pro nazi. Y las consecuencias para Juan José Castro, que en parte serán reparadas cuando a la caída del régimen peronista se le confía la creación de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Otro ejemplo de cómo una obra musical puede llegar a ser un símbolo político para muchos es nuestro tan conocido "Concierto de Aranjuez". Me remito a lo que escribe Tomás Marco en su libro "Música Española de Vanguardia"¹: *"...una obra verdaderamente*

¹ Música Española de Vanguardia, Tomás Marco, Ed. Guadarrama, Madrid, 1970.

afortunada... (sienta) las bases de un pensamiento musical oficiosamente oficial: el Concierto de Aranjuez, para guitarra y orquesta, que venía a marcar las diferencias del nuevo estado de cosas. Rodrigo unía en esta obra concreta dos bazas en su favor: la hábil factura de lo que exactamente el público y la crítica de aquel momento esperaban y el cliché típico de lo que una música presuntamente española habría de ser. La misma definición dada del concierto lo abona mejor que nada: 'ceñido como una verónica y alado como una mariposa', una imagen folklorizante de dudoso gusto literario, pero que delimita a las mil maravillas la mezcla de casticismo dieciochesco, popularismo convencional, ligereza y hábil (y muy conseguida) orquestación. La crítica calificó a la obra de perfecta, el público de aquella hora la identificó con alguno de sus ideales extraestéticos y en general se ha convertido en una obra 'intocable', incluso para aquellos críticos que en épocas más recientes se han atrevido a situar la obra de Rodrigo en su verdadero y mucho más reducido nivel. Se puede decir que la obra encarnaba en música lo que la prosa de Eugenio Montes, la poesía de Ridruejo o la escultura de Avalos eran para el público medio de la inmediata posguerra: una restauración."

Como dato recordemos que Andrés Segovia nunca ejecutó esta obra. ¿Quizás para no comprometerse con un símbolo de la restauración falangista ante el público norteamericano hostil al régimen franquista?.

Los ejemplos podrían seguir multiplicándose, pero surge la pregunta: ¿es casual que estas obras musicales hayan sido tomadas como símbolo de algún ideario?. ¿Existe una correspondencia entre lo que simboliza esa música y el pensamiento, o la posición política de su autor?.

Partiendo de una reflexión de Stravinsky sobre la Sinfonía Heroica de Beethoven, el pensador austríaco Ernst Fischer en su libro "La necesidad del arte"¹ nos da otro argumento para el debate. Dice Stravinsky: "*¿Qué importa que la Tercera Sinfonía haya sido inspirada por el republicano Bonaparte o por el emperador Napoleón! Sólo la música cuenta... Los hombres de letras han monopolizado la explicación de Beethoven. Debemos arrancarles este monopolio. No les pertenece a ellos sino a los que están habituados a no oír en la música más que la música...*" A lo que Fischer rebate con aguda inteligencia: "*Stravinsky tiene razón cuando dice que las obras de Beethoven no deben examinarse*

¹ La Necesidad del Arte, Ernst Fischer, Ed. Planeta, Barcelona, 1986.

exclusivamente desde un punto de vista sociológico, sino que deben comprenderse como música. Pero, ¿qué es la música?. ¿Es un simple sistema de sonidos o algo más?. El punto de partida de Beethoven es el instrumento musical, y no la Revolución Francesa. ¡Curiosa antítesis!. ¿Resulta, pues, que el músico sólo conoce el piano y no las revoluciones?. ¿Que el uno excluye a las otras?. Sería absurdo, indudablemente, explicar la música de Beethoven por la simpatía que tenía por los jacobinos (pues se puede ser un buen jacobino y un músico mediocre), pero sería todavía más absurdo pretender que su música no tenía otra fuente que su conocimiento de los instrumentos musicales, al margen de los acontecimientos políticos y de las ideas de su época."

En estos tiempos donde los medios de comunicación imponen la ideología "postmoderna" de la ausencia o la muerte de las ideologías, como si esa no fuera una ideología, comprobar estas reacciones "ideológicas" (valgan estas redundancias) suponen que no todos han renunciado a un compromiso ético, aunque estas frases hayan sido bastardeadas por figurones políticos.

¿Interpretación o ejecución?

Al tomar una obra musical para su estudio, más allá de la lectura y la solución de los problemas técnicos que suscita, deviene el problema crucial de la manera cómo hacerlo, es decir surge el tema de la interpretación musical.

Se dice, como lugar común para llegar a una correcta interpretación, de la necesidad de compenetrarse del estilo, de la época, de las pautas e ideas del compositor, etc. Pero aún considerando y teniendo en cuenta todos estos aspectos, cada ejecutante dará su propia versión de la misma.

Dice Walter Giesecking en el prefacio del libro "La Moderna Ejecución Pianística"¹ de Karl Leimer: *"Sólo la más exacta observancia de todas las prescripciones interpretativas hace posible penetrar en el mundo espiritual y emocional de un maestro y verter así sus obras en un estilo genuino"*. Pero, ¿qué es el estilo genuino?. Ciertamente no se trata, como el autor mismo lo dice, de recurrir a libertades y retoques para hacer interesante algo que no se comprende cabalmente, sino respetando debidamente lo escrito entrar en esas sutilezas que están más allá de los signos musicales. Es decir, retomando la pregunta anterior: ¿quién puede determinar fehacientemente como es ese estilo genuino?.

Cual versión es la que tiene mayor o menor validez es un juicio sobre el que generalmente resulta difícil o imposible ponerse de acuerdo, tanto como asignarle un valor de calidad estética superior o inferior.

¹ La Moderna Ejecución Pianística, Leimer - Giesecking, Ed. Ricordi Americana (Del Prefacio de Walter Giesecking).

Si comparamos la interpretación de grandes artistas de distintas épocas comprobamos la enorme diferencia conceptual entre unos y otros. ¿Es que cada época tiene sus parámetros de referencia?. Una respuesta afirmativa a esta pregunta es comprobable fácilmente si escuchamos grabaciones antiguas y las comparamos con otras más actuales o de épocas distintas.

La interpretación es indudablemente un acto creativo, y como tal debemos considerarla, aunque suene a verdad de perogrullo. No es, o no debiera ser, una repetición mecánica por más ajustada que esté a lo escrito. Por ello el factor subjetivo de cada intérprete-artista juega una función de capital importancia. Lo que oímos de una interpretación es la versión, o visión, que hace el ejecutante de una época, de un compositor, de una obra musical. Esa concepción interpretativa varía no sólo de acuerdo a la situación histórica, y hasta geográfica del intérprete, sino de la actitud que asuma ante la obra musical y de su concepto de la misma.

Lo que hoy podemos revalorizar ante la multiplicidad y la diversidad que caracteriza a nuestro mundo contemporáneo es ese "factor subjetivo" de cada músico, de cada intérprete, que se contrapone al "modelo" o al referente impuesto, ya sea por las industrias culturales y/o por los medios de comunicación, muchas veces cargados de superficialidad y estereotipo.

Ya que la interpretación musical implica una visión conceptual determinada, resulta por cierto mucho más valiosa aquella que se realiza desde un punto de vista propio y original, que la copia de un modelo impuesto, aunque tenga éste el respaldo, merecido o no, de un poder cultural, llámese crítica oficial o periodística, publicidad, capacidad de difusión, etc.

Antiguamente el poder cultural era representado por la Academia, es decir la institución que fijaba autoritariamente los parámetros del gusto. De allí se deriva el término "academicismo" indicativo de la sujeción a reglas determinadas e implicando una

significación peyorativa. Y sabemos, además, por experiencia histórica que hay razones de peso para decir que la creatividad y el academicismo son casi siempre actitudes antinómicas.

El intérprete actual, y especialmente el guitarrista, afronta en su repertorio múltiples estilos y géneros. Es allí donde estas diferencias de enfoques y criterios salen mayormente a la luz. En esa multiplicidad la amplitud de criterio y la particular subjetividad del intérprete enriquece y valoriza la ejecución musical, e incluso la transmigración de modos o toques propios entre cada uno de ellos otorga una dimensión novedosa y original, elementos estos que ornamentan de manera especial una ejecución.

La disyuntiva entonces se nos plantea de este modo: interpretar una música es simplemente ejecutar correcta y ajustadamente los signos que indicó el compositor, o siendo ese el punto de partida, dar la versión propia que se tiene de ella y su autor en una verdadera re-creación, es decir agregando creativamente la subjetividad propia del intérprete.

Minuets peruanos para guitarra

Nuestros países sudamericanos carecen de una larga tradición histórica sobre la cual pueda basarse la creación artística musical, a diferencia de los europeos para quienes a 100, 200 ó 300 años encuentran sólidos cimientos de arte y cultura. Sin desmerecer la cultura y la música indígena, que resulta muy alejada por su intención de la música de concierto, ella ofrece sólo rasgos y giros que algunos compositores utilizan, pero no obras consumadas. Por ello es que todo antecedente que podamos encontrar de música escrita en esta región del mundo es sumamente valioso, más si cuenta con una calidad y factura que la haga consistente y rescatable.

Hace años el musicólogo *Ricardo Zavadivker* ponía en mis manos, advirtiéndome del valor artístico e histórico que tenía, una colección de ocho Minuets para guitarra de un compositor y guitarrista peruano de principios del Siglo XIX, *Pedro Ximenes Abril Tirado*. La sola ejecución de alguno de ellos nos ilustra de la riqueza, inventiva y habilidad instrumental de su creador, asimilándolos a los minuets de su contemporáneo *Fernando Sor*. A esto se agrega el interés que despierta por el origen de su autor, ya que se trataría de uno de los poquísimos ejemplos de música sudamericana original para guitarra de esa época.

Estas partituras eran copias de las publicaciones hechas en un periódico de Bolonia, Italia, en 1925 llamado *La Chitarra*, y si bien los que tenemos son ocho, el total de estos minuets sería alrededor de cien.

Al tiempo le hice llegar copia de estos a un colega guitarrista peruano, *Octavio Santa Cruz*, quien además de su talento como intérprete y compositor suma el interés por bucear en nuestro pasado musical. Entonces "...gracias a la música que Ud. me envió los minuets de Tirado se han escuchado nuevamente en Lima", según me escribió en esa oportunidad. Intentando obtener más datos sobre nuestro compositor realizó una paciente y fructífera investigación en bibliotecas y archivos de su país. Entre los datos que él pudo obtener y los que yo tenía hemos podido reconstruir algo sobre este autor.

Pedro Ximenes Abril Tirado nació en Arequipa, Perú, en 1780 y murió en 1856. Según la crónica de un contemporáneo suyo, *Alcedo*, "...era el mejor talento músico del Perú. Tocaba muy bien la vihuela y el violoncello". En el periódico *Arequipa Libre* del martes 25 de Noviembre de 1828, bajo el título "Sociedad Filarmónica" leemos lo siguiente: "Un artista célebre D. Pedro Jimenes Tirado reúne en su casa en la noche de los martes de cada semana, una sociedad filarmónica, donde se ejecutan las mejores piezas de Europa, y otras de su propia composición. Se franquea la entrada gratis, y asientos en la propia sala. Desearíamos que algunos individuos de gusto, se reunieran: que se tomaran medidas para hacer mas capas el salón, y que regularizada por el estilo del mejor gusto, se proporcionase una diversion tan agradable con mas frecuencia, aunque se ecsigiera una corta recompensa, para los gastos indispensables."

Según *Rodolfo Barbacci*, en sus *Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano*, en julio de 1831 aparece Tirado mencionado por primera vez en Lima al ejecutarse en un concierto de la Academia de Música de Bañón "un cuarteto de flauta, violín, viola y violoncelo de Abril". En agosto de 1836 se ejecuta un "quinteto de violín de D. Pedro Jiménez Abril" en la Academia de Música de Manuel Rodríguez, repetido algunos días después como quinteto para dos violines, dos violas y cello, con el nombre de Ximenes Abril. En octubre de 1836, en otro de esos conciertos se ejecuta su "Concierto de clarinete obligado a toda orquesta". En noviembre de 1836 se ejecuta un cuarteto para dos violines, viola y cello. En marzo de 1838 se toca una Sinfonía a toda orquesta, también de Abril Tirado. Alrededor de 1835 aparece como Maestro de Capilla en la Catedral de Sucre, Bolivia, dato este algo contradictorio con lo anterior.

Además de haber compuesto obras para violín, cuartetos de cuerdas, conjuntos sinfónicos, misas y yaravíes, *Pedro Ximenes Abril Tirado* es autor de una colección de alrededor de cien minuets para guitarra, como ya dijimos. Según un dato no confirmado algunas de estos minuets habrían llamado la atención en su momento y las habría ejecutado el mismo *Andrés Segovia*.

El uruguayo *Cedar Viglietti*, en su libro *Origen e Historia de la Guitarra*, menciona a Abril Tirado como "un buen organista que tañe guitarra (y) compone para ésta yaravíes y otras músicas". Además aporta el dato de su amistad con los mariscales Sucre y Santa Cruz, y que éste en su destierro en Italia habría hecho escuchar estas piezas a Verdi quien luego incorporaría algunas de estas melodías a su ópera *La Traviata*, según un cronista apellidado Sarmiento.

Los ocho minuets que han llegado a nuestras manos son pequeñas piezas en un estilo y con un lenguaje armónico y manejo polifónico que lo emparentan con el catalán *Fernando Sor*. Están constituidos por dos períodos de ocho compases cada uno con barras de repetición, con las modulaciones características a tonos vecinos: aquellos en tonalidad mayor modulan hacia la dominante al final del primer período, y los que están en modo menor modulan al relativo mayor o a su dominante, volviendo a la tónica al final del segundo período. Las dificultades que plantea su ejecución, con pasajes verdaderamente virtuosístico nos hace pensar que Abril Tirado habrá sido un muy buen ejecutante. Escalas a velocidad, ligados, grupetos, logran un resultado brillante que debía entusiasmar a un público ávido de estas piruetas. Poco tienen que ver estas piezas con el minuet danzante, conservando de éste únicamente el compás de 3/4, y ni siquiera mantienen el aspecto formal del tradicional minuet europeo. Son piezas aunque breves de notable belleza y exquisita construcción que bien pueden lucir en un programa concertístico. Súmese a ello su origen lo que proporciona un doble interés.

Por último, a quien pueda interesar este material, se encuentra disponible a través de Internet en la página Archivo de Partituras Musicales Música del Sur, en la siguiente dirección: <http://musicadelsur.4mg.com>

Los Choros de Augusto Marcellino

Dentro del ámbito de la música sudamericana existen figuras de singular valía relativizados o directamente soslayados por tratados y ensayos de la historia musical abarcativos de esta región del mundo. En verdad la publicación de una amplia Historia de la Música de Sudamérica es aun una deuda pendiente de los especialistas. Sobre el tema musicólogos y musicógrafos sólo han tomado aspectos parciales ya sea para analizar cierta temática o para ensalzar algún personaje de prestigio oficial.

Es que en general el enfoque que se da olvida expresiones realizadas fuera de los ámbitos académicos y de los teatros oficiales o el de la idealización de expresiones populares en sus manifestaciones folklóricas. Ambas vertientes sobre las cuales se ha movido el interés de los que escriben sobre música en nuestro medio. O la historia del Teatro Colón, o los orígenes del carnavalito en las montañas de Jujuy...

En el medio queda un amplio campo donde no casualmente la guitarra, instrumento popular, tiene un papel destacado. Manifestaciones artísticas que se dan en ámbitos alejados de la cultura oficial y de la simple, sencilla y ya inexistente ingenuidad popular. Artistas y músicos con oficio y formación profesional que pugnan por difundir su arte inventando en muchos casos los medios para ello no recogen el suficiente interés de los comentaristas musicales. Eso nos ha movido a rescatar algunas de estas figuras en notas anteriores y en esa tarea continuamos.

Una personalidad casi desconocida pero de indudables méritos fue la de Augusto Marcellino. Incluso aquí en Buenos Aires donde desarrolló su actividad es hoy poco

recordado a pesar de haber sido uno de los actores más entusiastas de la antigua *Agrupación Nueva Música* que dirigía el polémico Juan Carlos Paz allá por la década de 1940, institución que en esa época desarrollaba una actividad de enorme importancia.

En algunos apuntes autobiográficos a los que pudimos acceder da cuenta de sus años de formación y aprendizaje.

Nació en Rezende, ciudad del Estado de Río de Janeiro, Brasil, el 25 de Agosto de 1911. En aquel ambiente de "*caipiras*" o campesinos aprendió a tocar la guitarra y otros instrumentos como violín, piano, y también la trompeta, todo de manera autodidacta, entre ensayos y actuaciones con la banda del pueblo, en reuniones familiares y también animando musicalmente las funciones de cine, aquel sin banda sonora y que precisaba el apoyo del músico en vivo.

Después de una frustrada excursión a São Paulo se decidió a viajar a Buenos Aires donde se instaló, dedicándose a la enseñanza de la guitarra, la investigación musicológica, el estudio y la actuación ya con ese instrumento, ya con la trompeta en bandas de jazz y recitales clásicos. De una personalidad algo introvertida, de acuerdo a la descripción de quienes lo conocieron, era reconocido como un ejecutante de gran habilidad en cualquiera de los géneros que abordaba.

En su afán renovador ideó una serie de innovaciones incluidas en un libro, nunca publicado, titulado "*Reformas a la Notación Gráfico-Musical*", en donde propone un sistema que lo llamaba "*Monoclave*", de una sola clave para todos los instrumentos, una "*escala equisónica*", "*nombres fijos para cada una de las siete figuras de nota*", y también un sistema para la ejecución de música microtonal en la guitarra, por cuartos de tono. Refiriéndose a la guitarra, la llama "*Wiolaum*", afirmando que así era su verdadero nombre, tomando el término quizás de alguna acepción del portugués antiguo.

Fue importante, como ya dijimos, su colaboración en la organización de conciertos ilustrativos de la nueva música que se gestaba por esos años en el mundo junto a Esteban Eitler, Juan Carlos Paz y otros inquietos creadores.

Lo más importante de su producción musical es una serie de diez choros para guitarra, salpicados de cierta reminiscencia folklórica, algunos de ellos con verdaderos hallazgos rítmicos y armónicos. Los tres primeros¹ son los más simples, fueron compuestos en su juventud. El N° 5 "*Tombos*" tiene una doble versión, para trompeta sola, y para guitarra. El N° 7 lleva como subtítulo "*Colleção de Acordes*". El N° 8 "*Catêretê 1943*"² posee una inusitada fuerza rítmica y sigue una organización politonal. El N° 9 "*Remeleixo*"³ es armónicamente más tradicional y se acerca en cierto modo a lo que nosotros concebimos como choro. Finalmente el N° 10 se titula "*Congada*".

Estas piezas, algunas con más audacia compositiva, otras más tradicionales, pero todas de una singular belleza sonora, representan la fina musicalidad y el gran dominio técnico del instrumento que poseía Marcellino.

Totalmente olvidado falleció en Buenos Aires el 4 de Abril de 1970, dejando una de las bibliotecas musicales de partituras guitarrísticas más importante que se haya reunido en Buenos Aires.

Quien fuera su discípula, Lucila Saab, mucho ha hecho por la divulgación de su obra, y los datos y partituras que aquí se consignan son el resultado de su generoso aporte.

¹ Augusto Marcellino, Tres Choros, (Choros N° 1, 2 y 3) Ed. Lagos, Buenos Aires.

² Augusto Marcellino, Tres Choros, (Choros N° 1, 2 y 3) Ed. Lagos, Buenos Aires.

² Augusto Marcellino, Catêretê 1943, en <http://musicadelsur.4mg.com>

³ J. Augusto Marcellino, Remeleixo Choro N°9, Ed. del autor

Esteban Eitler, un gran músico olvidado

Narciso Yepes solía decir como consejo a los jóvenes principiantes que el buen guitarrista es aquel que, además de tocar bien, investiga y busca nuevas obras del pasado y del presente en una tarea musicológica enriquecedora del intérprete. Es decir él apuntaba a que no sólo debíamos preocuparnos por la buena ejecución sino también por qué es lo que ejecutamos. Esa actitud de estar atento a la consistencia del repertorio e ir a la fuente misma es uno de los mejores ejemplos que nos ha legado el maestro español, y al cual hemos intentado siempre honrar. Como crítica se ha dicho que tocaba más desde la inteligencia que del corazón, como si ambas facetas no debieran en verdad complementarse mutuamente sin someterse una a otra en una falsa jerarquía.

Siguiendo esos consejos y la propia convicción nos lleva a investigar y revisar todo lo que se pone a nuestro alcance, a veces con resultados gratificantes.

Una de las bibliotecas musicales privadas más interesante de Buenos Aires es la que perteneció a Augusto Marcellino, músico brasileño que vino a radicarse aquí. En algún momento pudimos acceder a ella por la gentileza y amabilidad de su heredera y actual poseedora, Lucila Saab. El guitarrista y trompetista paulista llegó a reunir una gran cantidad de partituras musicales de indudable valor. Entre ellas todo el material de la Editorial Politonía, fondo editorial que estuvo ligado a Juan Carlos Paz y a la original Agrupación Nueva Música de los años '40. Su dirección estaba a cargo de Esteban Eitler.

Entre toda esa música aparece un álbum titulado "*Música de Vanguardia Latino Americana*", editado por Politonía en Marzo de 1949. Figuran allí obras de Juan Carlos

Paz, Daniel Devoto y Esteban Eitler, entre otros. De este último vemos la “Sonatina 1942”, para *wiolaum* o guitarra, fechada en Noviembre de 1942, dedicada a y digitada por Augusto Marcellino. Una extensa e importante obra en tres movimientos escrita de una particular manera. Aclaremos que el término *wiolaum* era el nombre que Marcellino asignaba a la guitarra, tomado quizás del portugués antiguo. La escritura está hecha según el singular criterio de Marcellino, y que él aseguraba era más correcto para la guitarra: en dos pentagramas, el superior con clave de Sol en primera línea, y el inferior con clave de Do en primera línea. Los números y letras de la digitación también siguen su particular enfoque, diferentes al tradicional.

Más allá de estos criterios, harto discutibles por cierto y que a lo único que conducen es dificultar la lectura, aparece una obra de inusitada belleza, gran complejidad técnica y enorme interés. Me animaría a decir una obra de capital importancia en la literatura guitarrística rioplatense.

Pero, ¿quién fue Esteban Eitler?. Según hemos podido reconstruir su biografía, ésta es en forma sucinta. Nació en 1913 en Bozen, o Bolzano, ciudad del Tirol, en medio de los Alpes. Un territorio hoy italiano, pero en aquel entonces austro-húngaro. Estudió música en Budapest llegando a ser primer flautista de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad. Dado el clima de persecuciones que se vivía en esa tierra, y huyendo del nazi-fascismo, viene a Buenos Aires en 1936. Participa en varias orquestas locales, y a partir de su relación con Juan Carlos Paz desde 1941 se dedica también a componer y a organizar conciertos, generalmente en el viejo Teatro del Pueblo, en el "sótano de la Diagonal Norte 943", como reza un programa de la época, a metros del obelisco porteño, y donde aun funciona dicho teatro. La intención era difundir y dar a conocer la música de su tiempo con la más variada formación instrumental, es decir con los instrumentistas que podía conseguir.

En algunos de esos programas vemos por ejemplo primeras audiciones de Villa-Lobos, o música del mexicano Chávez, de Aaron Copland, del mismo Paz, etc. El guitarrista obligado allí era Augusto Marcellino. Su nombre aparecía a veces también como trompetista.

En 1950 Eitler se traslada a Chile donde continúa su tarea creadora y de difusión de la nueva música. Organiza junto al compositor Free Fock el “Grupo Tonus” alrededor del cual se nuclean jóvenes músicos interesados en estos temas. Muchos compositores chilenos de la nueva generación se forman bajo su tutela. En 1957 se traslada a Brasil desempeñándose como profesor de flauta. Muere en São Paulo en 1960.

Dice Juan Carlos Paz: “*En su música destaca como principal característica una musicalidad abundante, fluida y robusta, expresada a través de un sentido innato del contrapunto y del desarrollo melódico-rítmico y de una continua variedad y riqueza en su aplicación a las combinaciones de los instrumentos, especialmente los de aire*”.

En su catálogo autoral aparecen varias obras para piano, para canto y piano, para diversas formaciones de cámara o instrumentos solistas y para orquesta. Por el título de algunas de ellas vemos su primera inclinación por lo indigenista (*Eco Puneño*, y *Esbozo de la Puna Peruana* ambas para orquesta, o la *Suite Boliviana* para flauta y cuarteto de cuerdas, etc.) y luego deriva a una concepción más abstracta utilizando distintas técnicas compositivas (*Microsinfonía politonal*, *Trío 1945* para flauta, oboe y saxo alto, *Cinco Fugas 1945* para cuarteto de maderas, *Variaciones para piano 1944*, entre otras).

Además de la “Sonatina 1942” que mencionamos antes, Eitler compuso para guitarra una “Pieza en los doce tonos” en 1943, y “Dos Preludios” en 1945.

La Sonatina es de estructura politonal,¹ y como ya dijimos consta de tres movimientos. El primero, indicado *Lento y suave*, se abre con amplios acordes que dan paso luego a una melodía acompañada con bajos *ostinatos*. Acordes y melodía se suceden uno a otro durante toda la sección. El segundo movimiento, *Alegre y rítmico*, además de las superposiciones tonales juega con continuos cambios rítmicos. El tercero, *Lento y*

¹ La politonalidad es una técnica compositiva que consiste en superponer melodías y/o acompañamientos en diferentes tonalidades. Fue desarrollada por varios músicos franceses, principalmente Darius Milhaud.

melancólico, comienza con una bellísima melodía acompañada con acordes de *sol menor* en el bajo, para luego repetir en forma intercalada ciertos pasajes del movimiento anterior.

La obra plantea serias dificultades de ejecución, y en mi caso la he trabajado durante años, encontrándole siempre nuevas facetas y un renovado gusto por tocarla, permitiéndome ciertas libertades en función de enriquecerla y embellecerla, sobre todo con la utilización de una guitarra de diez cuerdas, como la que toco habitualmente, y que permite el refuerzo de algunas notas graves que funcionan como *notas pedales*.

He aquí una obra de rara belleza y enorme complejidad que enriquece la literatura guitarrística, y he aquí también un músico de enorme talento como lo fue Esteban Eitler que merece ser rescatado del olvido.

Apuntes sobre la Suite Colonial

La noticia de la existencia de un antiguo cuaderno, cosido a mano y lleno de anotaciones, entre ellas algunas musicales, es el comienzo de esta historia. El musicólogo Carlos Vega publicó un folleto, editado por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Buenos Aires en 1931, con un riguroso análisis sobre el mismo bajo el título: *"La Música de un Códice Colonial del siglo XVII"*.

Según nos relata Vega en su trabajo, llega a sus manos un códice de unas 500 páginas escritas a mano, en su tapa el título "Libro de varias curiosidades", y en su lomo imitando letras de imprenta dice "Tesoros de diversas materias". Se lo ha hecho llegar el escritor Ricardo Rojas quien al ver entre tantas anotaciones una cantidad de escritos musicales le parece conveniente un análisis musicológico. Un caballero peruano de paso por Buenos Aires con motivo de los festejos del Centenario de nuestra Independencia se lo ha obsequiado, y desde 1916 está en su poder. Rojas cita la existencia de este códice en algunos de sus libros, "Los Coloniales" y "Eurindia".

El cuaderno adquirido en blanco y confeccionado en Europa lleva una estampa al final de su fabricante *Fabrica di Profumiere alinsegnia della fortuna di Vienna in Roma - Giovanni Francesco Mansuino*. Aparecen a lo largo de sus hojas diversas anotaciones: calendarios, tablas astronómicas, poesías de los clásicos o anónimas, recetas medicinales y culinarias, noticias históricas, pensamientos de sabios antiguos, aranceles de oficios religiosos, sucesos extraños, grandes acontecimientos como terremotos o nevadas, reseña de nacimientos y defunciones, y lo que para nosotros es de indudable valor, 17 obras musicales en notación de la época y un listado final de acordes en tablatura para vihuela, lo

que hace presumir que estas melodías eran cantadas con el acompañamiento de vihuela, el instrumento de mayor difusión en ese momento.

El autor de la mayor parte de estas anotaciones es, según se desprende del manuscrito, Fray Gregorio de Zuola, ó Dezuola, como aparece indistintamente. El hecho más antiguo anotado en las páginas finales, mucho tiempo después, sin duda como recuerdo, dice "*Año de 1666 a 1º de Enero entré en la Villa de Cochabamba...*".

Fray Gregorio habrá embarcado en Cádiz en 1665 como tantos otros religiosos para cumplir su misión en tierras del Nuevo Mundo. Llegó el primer día de 1666 a Cochabamba, el valle así llamado por los indígenas donde vivían algunas familias españolas. Hacia 1678 se traslada a Cuzco donde prosigue con su tarea hasta que "*...abiendo padezido meses una enfermedad muy prolija murió en su Convento de la observancia de Nuestro Padre San Francisco de la Ciudad de Cuzco, Domingo a las quatro de la Mañana a 28 de Noviembre de 1709*" según escribe una mano piadosa en el código, agregando "*...fue Religioso de muy loables costumbres, gran Plumario y gran diestro en la música y hombre Docto*".

Las diecisiete piezas musicales que figuran en este manuscrito son melodías con sus letras correspondientes para una voz, salvo una a dos voces, otra a tres voces, y dos a cuatro voces. Pero, como bien dice Vega, estas no son un producto americano, sino se trata de música española escrita en América. Son melodías que Fray Gregorio escuchó antes de embarcarse al Nuevo Mundo, y luego se decidió a escribirlas en su cuaderno. No aparece nada de la música nativa que sonaba a su alrededor durante su estancia en Cochabamba y el Cuzco. Ni los ritmos ni los giros melódicos utilizados por el americano nativo están presentes, sólo lo español.

Con estas melodías el musicólogo y compositor *Josué Teófilo Wilkes* (1883 - 1968) escribió un trabajo analítico aparecido en el Boletín Latinoamericano de Música en los tomos uno y dos de 1936, y realizó además una versión para canto y piano.

En mi caso, y siguiendo algunas pautas e ideas sugeridas por Carlos Vega, hice una versión para guitarra con una armonización acorde al estilo de la época de cuatro de esas melodías, a la que llamé **Suite Colonial**.¹ El listado último de acordes para vihuela hacen presumir, como dijimos, que estas melodías eran cantadas con el acompañamiento de este instrumento tan difundido, o tocadas en ella, por lo que una versión para su descendiente directa, la guitarra, es perfectamente lícita, y el resultado me confirma esta presunción.

Estos cuatro números tienen algunas particularidades. El primero, *Dime Pedro por tu vida* se acompaña perfectamente con un ritmo de *Habanera*, y su figuración característica; el segundo *Pajarillo fugitivo* tiene un aire alegre y vivaz; el tercero *Poco a poco sentimiento* es una bellísima melodía que nos hace recordar las sentimentales canciones centroamericanas actuales; y el último *Marizápalos* de clara raíz popular hispana como su nombre lo indica, permite una armonización con su cadencia característica y el agregado incluso de rasgueos típicos. El *Marizápalos* fue un baile popular muy difundido en España en el siglo XVI, siendo la vihuela el instrumento obligado de acompañamiento.

Dada la ausencia total de música americana para guitarra de la época colonial, pueden estos arreglos suplir tal falencia, además de ser piezas de una singular belleza.

¹ Fray Gregorio de Zuola, *Suite Colonial*, arr. Néstor Guestrin. En: <http://musicadelsur.4mg.com>

El Viejo Maestro

El primer encuentro que se tiene con una persona suele ser determinante para la imagen que de ella uno va a hacerse corriendo el tiempo. Es como la primer frase de un relato, o los primeros compases de una obra musical. Aunque se remonte a mucho tiempo atrás, queda marcada fuertemente y preanuncia esa visión que después se va a ir agrandando y completando.

En los lejanos tiempos de nuestros juegos en la vereda, de la pelota de trapo, de las figuritas y bolillas, cosas hoy perdidas y reemplazadas por el frenetismo de la informática y las novedades electrónicas, en el ritmo provinciano de esa Salta de antes, siempre estuvo presente una guitarra y los cantos que sobre ella hacíamos. Zambas, chacareras, o cuanto ritmo folclórico estuviera en el aire lo captábamos y entonábamos con la naturalidad de lo cotidiano. A veces, en una de las casas vecinas solían reunirse músicos, poetas, cantores populares, o simples invitados, que, con el pretexto de un asado, y con la complicidad del dueño de casa, también él partícipe de esa cofradía, disfrutaban del placer de la amistad. Nosotros, como chicos que éramos y la natural curiosidad que nos despertaba, solíamos infiltrarnos a escuchar y ver ese despliegue de canto, poesía, relatos y música.

Un día, o mejor una noche, una figura que estaba de paso por allí se sumaba a los invitados. Ya por entonces sabíamos de su trascendencia e importancia en la canción popular nacional, lo que agregaba mayor interés a nuestra presencia en la reunión. Con su guitarra, tomada en forma invertida, con una expresión seria y la vista recorriendo distancias, sus dedos yendo y viniendo por el diapason, imponía en los oyentes el silencio respetuoso mientras contaba y cantaba de paisajes, leyendas o personajes, entretejidos con melodías que surgían de las cuerdas de la guitarra adornándolas por momentos, o en otros siendo ellas el sujeto principal en el discurso artístico. Brotaban viejas danzas, canciones y

solos musicales entre relatos y poesías, que nos llevaban a los oyentes a evocar las cosas de la tierra y de su gente. Así conocí a don Atahualpa Yupanqui.

Tiempo después, ya de estudiante en Córdoba, alguna vez presencié sus recitales en el viejo Teatro Rivera Indarte, y siempre fue como la continuación de esa primer y fugaz vez en aquella noche salteña: su guitarra cargada de profundos sentimientos y lejanos recuerdos, entrecruzada con la palabra, ya cantada, ya recitada que hablaba de personajes, de sucesos, de paisajes. La poesía se amalgamaba sutilmente con la guitarra y la música. Quizás algo de esa imagen haya influido para que uno intentara seguir ese camino del arte, la música y la guitarra. Y así pasaron tiempos de experiencias, de estudio, de formación, y como diría el mismo Yupanqui de recorrer caminos y rodar por la vida.

Allá por el año '82, poco antes del grotesco final de los años de plomo en el país, andábamos tocando y recorriendo algunas ciudades europeas, a modo de buscar un aire con algo más de libertad del que se respiraba aquí. En París, y por mediación de un familiar, conocedor de la colonia de argentinos, nos dieron el teléfono de don Atahualpa. Con ansiedad, y también con temor porqué no, marqué el número. Su voz inconfundible en el aparato fue como una brisa de la lejana tierra argentina que entró por mi oído. Ante mi pedido de verlo y hablar con él, tuvo una respuesta sin rodeos: “Cómo no paisano, véngase mañana a La Coupole, ese café tradicional que está sobre el Boulevard Montparnasse. Allá suelo estar por la mañana”.

Hacia allí nos encaminamos la mañana siguiente. Lo encontramos sentado ante una mesa, envuelto en un camperón gris y leyendo el diario. Después de las presentaciones y el café de por medio comenzó una larga charla de horas que me retrotrajo a esa primer imagen de la infancia. Volvieron a desfilar la gente, los paisajes, los sucesos y era la experiencia misma que le hablaba a un recién iniciado en el camino. Ante mi comentario sobre el mayor respeto y la mejor consideración que se daba en esa tierra europea al arte y al artista, la respuesta incisiva del viejo paisano no se hizo esperar: “¡Pero también hay que merecerlo!”, cosa cierta ante tanto improvisado que se largaba a hacer cualquier cosa con el nombre de la música sudamericana. No faltó una definición ético-política de quien nunca soslayó ese aspecto: “Me han querido catalogar de muchas formas, pero si yo lo tengo que

hacer, me digo antifascista”, cosa significativa para esos años de dictadura y militares argentinos. Persecuciones, reconocimientos, de todo desfilaron por esa extensa charla. De su primer estancia en suelo francés, perseguido en su tierra por su actitud libertaria, viviendo en una pequeña habitación que aún la conservaba en la cercanía, leyendo y escribiendo siempre. Luego se agregó a la conversación su mujer Nnette, exquisita pianista y colaboradora permanente y que mucho ha tenido que ver en su obra.

A manera de despedida, y con la vanidad a la que uno no puede escapar, le acerco una grabación nuestra. La toma con su mano y guardándola en el bolsillo de su camisa me dice afectivamente y con la mano puesta allí en el centro del pecho: “La llevo aquí”.

Pasó el tiempo desde entonces. Hace poco su hijo, Roberto Chavero, me llama y me propone hacer una revisión y reedición de la obra musical yupanquiense. De sus 1206 obras musicales editadas, según su contabilidad. Desde la primera, “Camino del Indio”, de 1939. Empiezan así a desfilar ante mis ojos las partituras de aquellas canciones que siempre sonaron en uno, y no dejo de deleitarme con varias de ellas, algunas en hermosos arreglos pianísticos, como “Los Ejes de mi Carreta”, con una introducción que parece sacada de “El Clave Bien Temperado”, o lo que parece una reducción de una obra orquestal en “El Arriero”.

En medio de esa tarea me comenta de la existencia de partes sueltas, de “particellas” como se dice en la jerga musical, de algunas piezas orquestales, manuscritas por don Atahualpa. Tal hallazgo me sorprende naturalmente, y ante mi pedido me las alcanza. Allí están las partes de flauta, de primer y segundo violín, de primer chelo, de segundo chelo y de piano de la “Serenata de Nazareno”, de primer y segundo violín y de chelo del “Nocturno del Carretero”, de primer y segundo violín y de chelo del “Romance del Prisionero”, de primer y segundo violín y de chelo de “El Gaucho y su Novia”. Y también aparece una pieza para fagot y bombo, manuscrita, con el título “La Procesión”, y como subtítulo: “Música ritual de los pastores kollas para ahuyentar el mal de los corrales” en dos versiones fechadas en Mayo de 1955. Esta pieza, según reconozco después, aparece en la película “Horizontes de Piedra”, en una escena que tiene que ver con el subtítulo indicado.

Estas obras orquestales sin duda, y desgraciadamente, están incompletas. Faltan instrumentos, y no sabemos en qué circunstancias, ni la fecha, ni con qué idea formal

fueron concebidas. ¿Acaso partes de un ballet, o de música escénica, por los títulos sugestivos?. Antes de cometer la irreverencia de intentar completar lo faltante, espero a encontrar el material ausente con la esperanza de hallarlo en algún momento. Quizás así, cuando pueda llegar a una versión de esta obra orquestal, cierre aquella imagen de antaño con el mejor homenaje que podamos hacer al Viejo Maestro, que su música se siga escuchando.

Los Medios de Difusión Musical

El hombre dejó caer su cuerpo sobre la blandura del sillón favorito entre la medialuz hogareña. Después de la actividad diaria llegaba el momento para el disfrute artístico. Extendiendo la mano accionó el botón dando paso a unos sonidos musicales brotando de los cubículos estratégicamente dispuestos en el ambiente artificialmente cálido y confortable. No, una excelente orquesta ejecutando brillantemente la chispeante música de Mozart no era lo apetecido en el momento. Con otro botón produjo el cambio, era ahora la histórica ejecución de la Patética por el célebre pianista G, o un poco más allá la nueva versión realizada sobre los recientes descubrimientos musicológicos de una Villanesca del Siglo XVI por el Conjunto de Música Antigua...

Si el párrafo anterior fuera parte de una novela escrita hace más de un siglo podríamos inferir que se trata de un clásico de la ciencia-ficción de aquella época, sin embargo nos resultan hechos absolutamente cotidianos para nuestro presente. La posibilidad de registrar el sonido para su audición posterior en un momento y lugar oportunamente determinado por el oyente ha significado un enorme cambio para el Arte Musical, tanto o más que la invención de la escritura musical, acontecimiento éste de tal importancia que como sabemos devino en la aparición de un nuevo actor. Cuando el trovador medieval pudo fijar en el papel el resultado de su imaginación poética sonora nacía la figura del compositor.

Hoy el ingenio humano puede registrar la versión sonora misma del músico difundiéndola por todo el planeta con medios o mecanismos en continuo desarrollo que

ponen al alcance del oyente de un modo cada vez más sencillo, económico y fiel todo aquel hecho musical que sea de su interés.

La Música va hoy mucho más allá de una sala de conciertos, y si bien el germen artístico está allí, la magnitud adquirida por estos nuevos medios técnicos de difusión le otorgan una primacía absoluta. Cabe aquí la reflexión si este salto cuantitativo en las posibilidades de la audición musical pueda producir un salto cualitativo. Es decir si estaríamos en los umbrales de una nueva concepción de la Música, quizás como lo fue el paso de los modos medievales gregorianos al sistema tonal postrenacentista. Y no sólo en este aspecto de los agrupamientos sonoros, sino también en lo que se refiere a otros campos como el de la Organología con la introducción de la electricidad en la generación y/o transmisión del sonido, o el de la Morfología con formas más adaptables a los nuevos medios, etc.

¿De qué manera estos nuevos mecanismos de difusión pueden influir en el hecho musical?. Este interrogante abre un cúmulo de posibles respuestas que el transcurso del tiempo irá decantando y definiendo cuales de ellas son las más acertadas. Respuestas que la misma imaginación creativa del artista irá buscando y encontrando con esa intención de otear los caminos que se vislumbran.

Ahora bien, así como se abren nuevas posibilidades de difusión, también se plantean nuevos condicionamientos. El medio impone sus características. No es lo mismo una ejecución en una sala de conciertos a una grabación, o aun a una publicación en internet. Los modos de audición son diferentes también.

La producción artística musical deja de ser también un hecho individual y personal. Es necesario un equipo de técnicos de diversos rubros que confluyen para la realización de ese producto artístico, que en mayor o menor medida también condicionan a esa creación. Y la orientación ideológica de cada medio también aporta en forma determinante un fuerte condicionamiento.

Todas estas especulaciones nos conducen a esa inexorable ley que rige el desarrollo humano: los nuevos tiempos traen una mayor libertad en ciertos aspectos, pero así también nuevos condicionamientos. En esta dialéctica del devenir histórico el artista construye su discurso marcado por el tiempo histórico que le toca vivir y por el grado de desarrollo del conocimiento científico-técnico que su medio posee.

Ayer la música se hacía en las cámaras reales, en los teatros o en las salas de conciertos, hoy se hace por los medios que la difunden mayormente como las radios, discos o internet que no invalidan lo anterior pero los superan totalmente. Y que imponen otros condicionamientos que se traducen en modos diferentes para el hacer musical. En medio de esto las eternas pasiones y emociones humanas se visten con otros ropajes provistos por la renovada inventiva del artista.

La guitarra y la música ante la tecnología del Siglo XXI

Los laudistas del Renacimiento provocaron uno de los mayores saltos en la Historia de la Música cuando, reuniendo simultáneamente varias voces en un solo instrumento, que para entonces se había desarrollado lo suficiente como para dejar de ser un mero acompañante, comprobaron las tensiones y distensiones que producían determinadas combinaciones de notas, conduciendo así al nacimiento de la Armonía con sus cadencias de acordes. La invención del pianoforte cambiando el sistema punteado de las cuerdas de un clave por otro de martillos percutivos introdujo el elemento de la intensidad sonora como parte estructural de una obra musical para teclado. La introducción de los pistones y cilindros en las trompetas y trompas derivó en la concepción distinta de la orquestación que se percibe de Beethoven a Berlioz. El primero jamás imaginó que una trompeta pudiera tocar una escala cromática. Qué podríamos decir de las sutilezas tímbricas de Ravel que, entre una cantidad de novedades, incorpora un nuevo instrumento como el saxofón a la orquesta. En fin podríamos seguir con una larga lista de ejemplos que no hacen más que confirmar la idea que los avances técnicos, tanto en la construcción de instrumentos como en el conocimiento del sonido, se incorporan a la música transformándola y enriqueciéndola.

En el caso de la guitarra el paso de las cuerdas de tripa a las de nylon trajo no sólo más durabilidad y confiabilidad sino una nueva sonoridad que nadie se animaría hoy a revertir. Todavía puede haber algún nostálgico que prefiera la clavija de madera a la mecánica, pero esto queda sólo para una cuestión anecdótica.

Durante el siglo XX aparece un nuevo modo de difusión musical: la grabación, concebida como un objeto comercial y por lo tanto sujeta a las leyes de la oferta y la

demanda, y al lucro, o sea tratada como un producto industrial. Muchas veces en conversaciones personales comentamos sobre las cualidades de tal o cual instrumentista basándonos en la audición de su interpretación discográfica, olvidando que en la elaboración de tal producto han intervenido muchas más personas que el artista musical. Lo mejor que podemos escuchar de don Andrés Segovia son sus grabaciones realizadas en los Estados Unidos de la década del 50, cuando además de estar en la plenitud de su arte pudo hacerlas con la tecnología más avanzada del momento. ¿Puede influir la técnica de grabación sobre el resultado artístico, o ella es neutra en tal sentido?. Sin duda un tema debatible.

Nuestro oído de hoy se ha habituado al sonido amplificado electrónicamente. Con frecuencia escuchamos el comentario que el sonido natural de un instrumento resulta más pobre que el mismo pasado por un amplificador y un parlante. El oyente medio actual se ha habituado a escuchar música desde un parlante y la audición de un instrumento tradicional directa en muchos casos le parece extraña. Esto es un dato incontrastable y dramáticamente cierto para la guitarra. Salvo una audición casera, en un ambiente muy reducido, no hay otra manera que amplificar si se quiere hacerse oír con comodidad, y paradójicamente con naturalidad.

Si esto es cierto para una ejecución directa, en el tema de las grabaciones ocurren además otras sutilezas. Cuando escuchamos una grabación antigua nos suena quizás no tanto como pobre que distinta. Es como el cambio que se produjo de los equipos de válvulas a los transistores. El tipo de sonido es distinto. Algún exquisito prefiere el sonido de las viejas válvulas y a veces reconstruyen esas antigüedades. Pero hoy, que se va dejando ya de lado el sonido de la grabación analógica, estamos habituándonos al audio digital. Y es distinto, y finalmente se impone como el transistor sobre la válvula.

Un nuevo adelanto tecnológico se introduce ahora: el chip de memoria, la computadora, y el sistema de intercomunicación entre ellas: Internet. Esto trae aparejado cambios para nuestro arte que si bien todavía no son notables, sí lo serán en los próximos años. No tanto posiblemente en el aspecto de la ejecución instrumental, pero sí en la

difusión, intercambio y conocimiento mutuo, tanto quizás como lo fue la aparición de la grabación comercial. Algunos entendidos vaticinan ya el próximo fin de esta manera de difusión musical, diciendo que en los próximos cuatro ó cinco años desaparecerá el CD grabado como objeto comercial, como desapareció el disco y el cassette. Basta ver la estadística de ventas de discos y su caída no sólo en el país sino en el orden mundial. Directamente podremos escuchar y bajar la música de nuestro interés de la red, grabando lo que queremos conservar. De hecho esto ya lo podemos hacer, pero con el desarrollo de las comunicaciones, será el modo habitual y por supuesto, más económico. Las disputas entre Napster, uno de los más populares lugares de Internet para conseguir música, y las gigantes empresas discográficas BMG y Universal corroboran esta aseveración.

Esto no significa, entiendo yo, que el hecho artístico musical como lo hacemos desaparece. Por el contrario al tocar un instrumento o componer una obra se agrega un vasto campo de posibilidades para difundir y compartir con otros que tengan nuestras mismas inquietudes ubicados en los lugares más recónditos del planeta. Y, quizás el hecho novedoso, apartado de las leyes de la oferta y la demanda, y la necesidad de lucro, que hoy han desvirtuado el hecho artístico. ¿Una utopía?.

Para esto es necesario introducir en el formato adecuado la ejecución o la idea creativa musical. La grabación o la partitura se ponen del modo conveniente para que puedan viajar por la red y así cumplir con la siempre y necesaria función del arte, la de ser vehículo de la expresión de sentimientos humanos, más allá de cualquier especulación teórica estética. Tanto la interpretación como la composición musical se valen entonces de una herramienta nueva para llegar al oyente, ese vasto público que va ahora más allá de una sala de conciertos y que no es una masa de gente anónima sino una persona inteligente y ávida de percibir individualmente la obra artística que otra persona ha plasmado en sonidos, como intérprete o como compositor.