

Siguiendo las huellas de un estilo

La música austera

de

Oscar Bazán

y unas

canciones

urbanas

del Uruguay

por Gerardo Dirié



Son melopeas de una longitud arbitraria constituidas por un motivo sumamente corto repetido indefinidamente por el cantor sobre un solo vocablo o aun sobre una sola sílaba.¹

La cita anterior no es una descripción de una obra del minimalista Steve Reich, ni tampoco un comentario sobre el *number nine* en *Revolution #9* de Los Beatles. Se trata de una descripción de la música de los indios Yamanas de Tierra del Fuego, hecha por René Carfort en su libro sobre el lenguaje, las canciones y la religión de los aborígenes que habitan el extremo sur del continente americano.

Sin embargo, estas palabras también podrían servir para describir las experiencias del compositor argentino Óscar Bazán (n. Córdoba, 1939),² quien quiso recuperar para su música los elementos más primitivos de las culturas milenarias del mundo, y en especial las de Suramérica. La búsqueda de Bazán de los elementos primitivos, así como de los elementos universales (como él los llama), viene luego de otras experiencias suyas como compositor, que incluyen la creación de música incidental para teatro, música electrónica,³ música concreta y experimental.⁴

Al enfocar nuestra atención en el empleo que Bazán hace de los elementos primitivos, podemos observar que su estética se relaciona con tres puntos principales: la valoración de lo primitivo en sí, la valoración de la repetición y el uso de la frugalidad de medios como toma de posición dentro de un contexto social.

La valoración de lo primitivo en sí está fuertemente sugerida por el hecho de que Bazán elige los elementos musicales más simples, aquellos relacionados con la menor cantidad de acción y esfuerzo, tales como cantar sobre una o dos notas de entonación cercana sobre un patrón de pulsos constantes. Bazán encontró estos elementos sonoros en la música de las tribus Tobas y Onas en Argentina, esta última una de las expresiones más austeras del mundo.⁵



La valoración de la repetición se refleja en la descripción que el mismo Bazán ofrece de su música, al explicar que él emplea la repetición como una expresión condensada fuertemente ligada al fluir emocional. Esta idea también está presente en la música de algunos aborígenes de Tierra del Fuego⁶, quienes de acuerdo con sus estados emocionales hacen cambios

en el tempo y la entonación. También podemos considerar que la repetición evoca el ejercicio de poderes especiales como el de curación y el de inducción a trance, entre otras razones debido a su efecto hipnótico, especialmente cuando la música es cantada: la resonancia del sonido dentro de la cavidad craneana combinada con la hiperventilación causa un efecto de aturdimiento y desorientación. Con respecto a estas apreciaciones, la música de Bazán está más cercana al fenómeno original aborígen que otros intentos nativistas del pasado, debido a su insistencia en aquellos elementos que parecen ser más substanciales en el contexto original. Así, la música austera de Bazán alcanza a esquivar la observación de Alejo Carpentier, quien, con desdén y severidad, llamaba la atención sobre los intentos de esos compositores latinoamericanos que "paternalmente" revisten la expresión primitiva con el "melos" típico de aquellos que cargan "sus contrapuntos y fugas adquiridos en el Conservatorio".⁷

Recurrir a la frugalidad de medios como una posición estética dentro de un contexto social ciertamente no es una característica exclusiva de la música a la cual me estoy refiriendo. Existen varios ejemplos de culturas que manifiestan diversos modos de adaptación de la expresión dependiendo de los medios disponibles. En el norte de Argentina existen algunos grupos indígenas bajo la tutoría de misiones protestantes que, en muchos casos, prohíben la ejecución de canciones y danzas indígenas y el uso de cualquier instrumento musical. Sin embargo, estas restricciones han propiciado la aparición de nuevas expresiones sonoro-musicales.⁸

Hay ciertas similitudes entre estas dos respuestas culturales, ya que ambas se originaron como reacción a una limitación impuesta. El caso de los indígenas es desde luego mucho más extremo, mientras el caso de la música austera fue un fenómeno urbano, y sus limitaciones, más que surgir de prohibiciones e imposiciones, provienen de una situación generalizada de atraso en lo económico, cultural, social y tecnológico.⁹



Desde esta perspectiva, la música austera fue una respuesta a la búsqueda de la expresión de *lo posible*, y constituye un ejemplo de la estética de *lo pobre* a través de la tecnología de *la pobreza*.

Además de lo que ya he expuesto, la siguiente entrevista a una participante en una experiencia de música austera nos puede mostrar otro rasgo típico de los conciertos de Óscar Bazán. Mimi Waisbord, oboísta argentina participante en el 8º Curso Latinoamericano de Música Contemporánea¹⁰ en Itapira, Brasil,¹¹ recuerda:

Bazán se había pasado todo el día tratando de encontrar material como para que unas cien personas pudieran tocar algo: luego separó estos posibles instrumentos de acuerdo con algún orden, por ejemplo, percusivos, frotados, metales, etc. Había muchos instrumentos no convencionales. La gente se reunió formando un círculo y después de que cada uno recibió su instrumento, Bazán empezó a dirigir con las manos y mostrando unas señales en papel. Esas tarjetas se suponía que eran para indicar cambios de acciones o patrones, pero siempre manteniendo el pulso. Él estaba muy preocupado porque algunas personas no podían mantener el pulso y empezaban a apurar... Todos repetían un patrón rítmico diferente, así que uno podía percibir un efecto de cambio rotando a través del grupo, o sea, de un cambio interno que causaba un rango de cambios emocionales... desde aburrimiento hasta excitación y euforia, una especie de éxtasis... me hacía acordar de esas descripciones sobre los chamanes... Insisto que esa fue mi experiencia personal, fue increíble, y sin ninguna sensación de estrés como leyendo música mínima, preocupada por el ritmo, los silencios, que las síncopas y todo eso, sino todo lo contrario, una especie de relajación, simplemente improvisando... Bueno, en realidad la gente más bien lo seguía a él [Bazán] más que crear por ellos mismos, como la palabra improvisación lo sugeriría. En general, creo que la experiencia necesitaba de algo *pre-establecido*. Creo que fue divertido y muy útil como parte de la formación de cualquier músico allí. Hay un montón de cosas que puedes sacar de ese experimento. (Los énfasis son originales)

Al hablar de algo *pre-establecido*, la entrevistada se refería a que, en general, la ejecución de la música de Bazán se lleva a cabo en situaciones en las que hay un claro interés en la música contemporánea por parte de los participantes, hay un tiempo y un espacio separados para tal participación, y hay un contexto pedagógico, tal como en los cursos de música contemporánea, seminarios, festivales, etc.¹² Estos vehículos culturales *pre-establecidos* son apropiados no sólo para la música de Bazán porque le dan el número ne-

cesario de ejecutantes-participantes; también son útiles para cualquier otro compositor, ya que al padecer éstos de austeridad de difusión en los medios de comunicación, aquéllos resultan ser el mejor recurso para difundir y promover las obras y las ideas de los compositores. Esto es particularmente cierto si consideramos el impacto de una experiencia musical colectiva como la descrita, la cual contrasta con el tono intelectual y academicista que usualmente impera en los contextos mencionados.

Hasta fines de 1988 las experiencias de música austera contaban con la aprobación tanto del público-participante como de los músicos, ya fuera como experiencias colectivas o bien en situación de solistas tocando frente a un público que sólo es oyente.

¿Cuán semejantes son todas estas caracterizaciones comparadas con las ideas expresadas por Bazán? Para proveer un cuadro más definido, transcribo una entrevista telefónica que hice al compositor (jueves 19 de febrero, 1988). En ella también introduzco los nombres de los músicos uruguayos que luego vincularé con la música austera.

¿Cómo definiría su música austera?

Mis primeras experiencias con la música austera empezaron en 1973 tomándolas también como una ideología social; austeridad en el sentido de frugalidad y severidad. Anteriormente hubo una búsqueda de los elementos comunes entre las músicas de los pueblos primitivos de todo el mundo, especialmente los de Latinoamérica. Mientras más primitiva la música, más me atraía. Era una cuestión de búsqueda del pulso y de otros elementos universales. Me viene a la mente el caso especial de los Onas y los Tobas, pero en especial los Onas, a lo mejor porque ellos cantan... o cantaban la música más primitiva en la tierra. Lo de la economía de elementos en la música austera es más bien una *concentración expresiva* y, en ese sentido, no la concibo como una repetición automática sino como una *repetición emotiva del discurso*. Teniendo en cuenta esto, creo que las experiencias con la música austera se alejan del *minimalismo*. Además, hay una negación de la tonalidad. En lo austero no admito el concepto de escala o de acorde, evito el uso de terceras como intervalo por la implicancia de escala que tienen; por otro lado, uso mucho las segundas mayores y menores... a veces cuartas justas, quintas y octavas.

Los músicos uruguayos Luis Trochón, Leo Masliah, Rubén Oliveras y otros han grabado piezas de ellos que, según mi opinión, tienen muchas sonoridades parecidas a la música austera. ¿Ha habido algún contacto entre usted y esos músicos?

Bueno, todos ellos fueron estudiantes míos en el Curso Latinoamericano de Música Contemporánea que se hizo en Uruguay, creo que fue en 1974 y 1975. Me acuerdo que les gustó mucho y se entusiasmaron mucho con mi

música y también mostraron mucho interés en desarrollar esas experiencias. Además, ellos mismos hicieron una grabación de mis *Cuadernos de austeras* que compuse en 1975, una serie completa de composiciones austeras.

¿Ha escrito alguna vez música austera que incluya textos o poesía?

No, no todavía. He escrito austeras que incluyen la voz humana, pero texto no.

¿Cree que el uso de la música austera que hicieron aquellos músicos uruguayos refuerza de alguna forma el mensaje de las canciones?

Oh sí, sí. ¡Esa es una característica muy típica de ellos! Eso les debe venir del trabajo que hicieron con Coriùn Aharonián.¹³ Todo ese grupo de músicos tenía una preparación muy seria, y Coriùn siempre ha estado interesado en el tema de la música popular.

¿Está trabajando en algún proyecto en este momento?

Sí, casualmente estoy preparando el estreno de la *Misa austera* para el próximo mayo en una iglesia en la ciudad de Catamarca. Se va a hacer como parte de las actividades dentro del Encuentro de Orquestas Juveniles.

De acuerdo con la descripción de Óscar Bazán, los elementos de la música austera pueden delinarse esencialmente de la siguiente forma:

Material escalar: no tonal, no modal, no hay concepto de escala.

Ritmo: repetición emotiva del discurso (como patrones). Énfasis en pulso.

Melodía: uso extensivo de segundas mayores y menores. Empleo ocasional de cuartas, quintas y octavas.

Retórica: la frugalidad de los materiales empleados se relaciona con una postura y una visión social y cosmológica. El concepto de austeridad se entiende como concentración expresiva y emotiva.

Varias de estas características también están presentes en la música de algunos aborígenes en Argentina. Ya he citado antes a Suárez Urtubey, quien recolectó información etnomusicológica sobre Tierra del Fuego. Otras citas pertinentes deben incluir las observaciones que Hornbostel hizo sobre el canto fueguino:

4) Ritmo: carece de arsis o acento débil. El grupo típico es el trocaico dinámico. Comienza con un compás fuerte, el cual es generalmente corto, seguido por una respiración que lo refuerza y luego va hacia abajo a través de una escala de acentos que parecen rebotar.

5) Limitación tonal: la columna vertebral de la estructura melódica es un par de notas, a veces una segunda menor. La línea sonora puede alcanzar intervalos de cuartas, quintas y octavas.¹⁴

Otro comentario interesante de la misma fuente es una cita del artista Joseph Drayton, quien acompa-

ñó a la Expedición Exploratoria Estadounidense durante los años 1838-1842 (también conocida como la Charles Wilkes' Scientific Expedition):

... el miembro principal de la familia o jefe se puso de pie y ofreció unas palabras. Habló en Sol natural, variando no más de medio tono.¹⁵

Bazán mencionó otro grupo indígena argentino, los Tobas, cuya música, de acuerdo con la siguiente descripción, se asemeja a la descripción de música austera:

Sin embargo, en el capítulo siguiente —describiendo el ritual de curación—, dice que el chamán canta con “un murmullo grave, una canción monótona...” y agrega más adelante: “es evidente que la eficacia de la conjura se atribuye principalmente al propio ritmo del canto”.¹⁶

Todas estas descripciones coinciden bastante con las características de la música austera verbalizadas por Bazán, no sólo en los aspectos melódicos y rítmicos, sino también en la connotación de la mística implícita. Me permito también relacionar la retórica de la música austera con otro fenómeno incluido en el concepto de austeridad y ciertos aspectos de la realidad socio-económica argentina: la pobreza económica como fondo de la expresión artística. De esta forma, podemos vincular la pobreza, las prohibiciones y las limitaciones con la idea de austeridad entendida como frugalidad y severidad, o, al menos, austeridad como el uso artístico intencional de las limitaciones.

Hasta aquí he resumido las relaciones existentes entre las ideas y descripciones de música austera y de música primitiva. Enfoquémonos ahora en las relaciones que vinculan a la música de Óscar Bazán con las canciones de los músicos uruguayos mencionados. Según las fuentes consultadas, los músicos uruguayos primero participaron en los cursos con Bazán,¹⁷ y luego, en cursos posteriores, pasaron a formar parte del grupo de docentes.¹⁸ Consecuentemente, parece ser que la influencia de Bazán sobre estos músicos fue bastante pronunciada. Veamos como ejemplo las siguientes tres canciones.

La canción *Simple* de Luis Trochón está instrumentada para voz, guitarra, bajo eléctrico y aerófonos andinos (queñas y tarkas). Rítmicamente la obra está basada en la alternancia de dos motivos que enfatizan un pulso regular constante. El material melódico consiste en la alternancia de un grupo de dos notas (Do y La) para los versos 1 y 2, tres notas (Do, La, Si) para el



Fragmento

Simple

Luis Trochón

70

Voz

a-mo. Sim-ple can-to so-lo. Vie-nes, vie-nes. Hoy sé que vie-nes vie-nes vie-nes.

Fl. *Tutti*

Guit.

Bajo

77

Voz

Sim-ple que sim-plees tuan-dar. An-dar dea-ra-tos. An-dar con la-cos.

Fl.

Guit.

Bajo

84

Voz

Andar tu can-to sim-ple pa-so so-lo.

Fl.

Guit.

Bajo

rit. ----- *a tempo*

a tempo *quinta sola*

p

verso 3, y tres notas (Re, Do, Si) para el último grupo de versos. De esta manera el *set* completo de notas en toda la canción es: La, Si, Do, Re. Aunque no hay una referencia clara a ninguna tonalidad, el bajo reforzando continuamente la nota Do nos permite percibirlo como el eje tonal de la canción. Hay cambios mínimos que dan resultados muy efectivos. La expansión del segundo verso en cada estrofa puede interpretarse como la expectativa creciente por la venida de la mujer (aquí supuse que la canción se refiere más bien a una mujer, siguiendo la única posible alusión al género en la letra: *andar con tacos*), como una convicción creciente en el evento, pero al mismo tiempo como una obsesión del narrador por convencerse a sí mismo. Como sea, el resultado del pasaje expresa una creciente intensidad emocional marcada por la repetición. Deseo aquí llamar la atención del lector sobre la estructura de la letra.

Cada estrofa comienza con una afirmación:

Vienes, vienes
hoy sé que vienes...

seguido por una transición:

Simple qué simple es cantar / andar

seguida por un juego acerca de la acción descrita antes:

I
simple de a ratos
simple con tacos
o sin zapatos

II
cantarte fuerte
o chiquitito
cantar te amo

III
andar de a ratos
andar con tacos
andar con canto



y finalmente, una especie de pie quebrado de tres palabras para cerrar cada una de las estrofas:

simple
paso
solo

La última palabra *-solo-* puede sugerir una descripción emocional de la situación del narrador (puede estar describiendo el paso y el andar de la mujer, y también estar diciendo que hasta que ella llegue, él continuará estando solo). De esta forma, la última palabra viene a reforzar un carácter más contrastante e impactante en comparación con el texto previo.

La canción *Del mazo* de Rubén Olivares es también un buen ejemplo del uso de la repetición para obtener coherencia y refuerzo del significado del texto. La instrumentación lleva voz masculina, teclado electrónico, guitarra, contrabajo y bandoneón. La canción es esencialmente un tango rioplatense construido sobre un *ostinato* que refuerza el pulso y diluye la percepción tonal. Los dos elementos que operan en el

Del mazo. Comparación de las variantes rítmicas en la ejecución del primer verso de cada estrofa

m. 1
Cuán doem - pe - za - mos a (c) ca - er

m. 7
De [q] qué a - pren - dí - mos a hu - ir

m. 1
Con, quién sea - bur - reel co - ra - zón

m. 8
Por qué no que - re - mos sa - lir

Todo así

Leo Masliah

1 $\bullet = 110$

1, 2. Tu vi - daes a - sí to - dai - gual to - daa - sí por e -

5

so la can - toa - si to - dai - gual a - sí to - dai - gual todaa - sí

11

3, 6. Tu vi - daes - a - sí to - dai - gual to - daa - sí si yo la can - ta - raa -

16 *Estrillo*

sí que - da - ri - a do - ra - da pla - tea - da o ro - sa - da, ce - les - tey a - zul, que - da -

21 *al* §

ri - a de mu - chos co - lo - res de - ma - sia - do pa - ra lo que es. Por e -

Todo así. Fragmento del acompañamiento polirrítmico

Piano m.d.

Piano m.i.

Tom-toms

Bajo eléctrico



ostinato son patrones típicos del tango, más una repetición de un patrón armónico disonante. La voz desarrolla el texto sobre una pequeña frase musical que se reitera y que, con muy pequeños cambios, consigue efectos emocionales muy diferenciados (comparar las variantes rítmicas en los comienzos de cada estrofa en los ejemplos siguientes). Todos estos elementos sirven para apoyar el carácter general del texto, el cual habla de confinamiento; ciertamente sin esperanzas de solución, tal como lo sugiere el final con acorde de dominante y el *fading* del *ostinato* disonante.

Aunque la música de Leo Maslíah no está del todo conectada con las experiencias de la música austera, *Todo así* es un buen ejemplo de la relación existente entre la sonoridad de la música austera (al menos en su aspecto de repetición monótona) y el significado del texto. La canción está arreglada para voz masculina, piano, teclado electrónico, coro y tom-toms. Uno de sus elementos más sorprendentes es el fuerte contraste entre estrofas y estribillo. Tal contraste se da a través de la oposición de dos estilos diferentes: repeticiones y *ostinatos* para las estrofas, y estilo de himno con su repentino despliegue armónico para el estribillo. Este contraste hace que cada sección manifieste con más fuerza sus cualidades y su sentido.

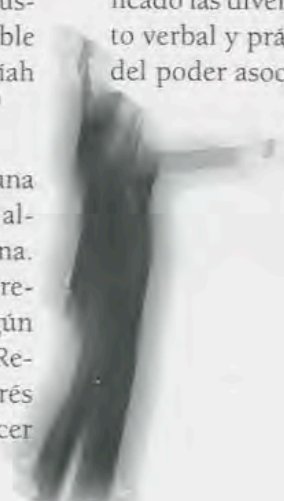
Así, aunque alejado de la simplicidad aborigen de la música austera, Maslíah ha acertado en el uso expresivo de la repetición. Como referencia adicional es interesante constatar que el texto de esta canción, en la cual se representa el recurrente tema de la frustración (tratado con humor y sarcasmo), hace posible conectar esta parte de la producción de Leo Maslíah con las canciones y poesías de Georges Brassens.¹⁹

Con el propósito de orientar este ensayo hacia una dirección más sistemática, conviene aquí insertar algunas notas sobre la música popular latinoamericana. En esta perspectiva, los tres músicos uruguayos presentados en este ensayo pueden inscribirse en algún área entre la *Nueva canción* y la *Música de fusión*. Recordemos que la *Nueva canción* provino del interés creciente de estudiantes e intelectuales por favorecer

un nuevo tipo de *masificación del folklore* (sin entrar aquí a discutir las diversas razones de aquel interés), que como género se reconoce con identidad continental (más que nacional), y que favorece el sincretismo o integración de instrumentos, ritmos y géneros (éstos no sólo del folklore) de diferentes regiones de Latinoamérica. La *música de fusión* es un fenómeno de integración (aunque más reciente e intencional que otros procesos de naturaleza similar) el cual incluye géneros urbanos (p.e. *tango*), *pop* occidental (p.e. la inclusión de instrumentos electrónicos), *latin pop*, *folk* y *música clásica* (p.e., en el caso que nos ocupa, música austera).²⁰

También es interesante anotar que el contexto en el cual actúan estos músicos no es sólo el de ejecutante-público; es también el de la investigación y la docencia en academias de música popular, seminarios internacionales sobre música clásica y/o popular y eventos similares, además de los contextos ya tradicionales de recitales en *café-concerts*, *pubs*, teatros, etc.

Quedan por abordar análisis más profundos, como la relación entre Maslíah, Trochón y Coriún Aharonián (un compositor conocido por su posición de radicalismo político),²¹ y el rol educacional de tales interacciones como una toma de posición dentro o contra el canon de la tradición musical occidental. Concluyo este ensayo con la esperanza de haber ejemplificado las diversas vías de intercambio del conocimiento verbal y práctico de la música y el fructífero efecto del poder asociativo de las mentes de estos artistas. 4



Voces
(1984)

Óscar Bazán

♩ = 100

1

Voces *pp*

Vo - ces

Percusiones *pp*

2

Voces *f*

Vo - ces

3

Coro I *mf* Coro II

Vo - ces Vo - ces

4 **Tutti** *f*

palmas

con los pies

Tutti, con el público

gritos, silbidos, cantos, ...de todo

voces, palmas y pies

fff *Fine*

Vo - ces!!

p *fff* tutti perc. y voces

Notas sobre la ejecución:

Sobre una continua sucesión arbitraria de repeticiones de los patrones 1, 2 y 3, interpolar *ad libitum* el patrón 4. A discreción del director, atacar el último sistema, realizando una textura caótica de intensidad creciente de duración arbitraria, y coordinadamente interrumpir con el compás de *Fine*.

Partitura esquemática transcrita por Gerardo Dirí de una grabación en vivo.



Discografía

Oscar Bazán

Los mitos (I-II-II) en *Encuentro* (audiocasete).

Biffarella-De Giusto, dúo de guitarras.

Estudios Moebio, Buenos Aires, 1987.

Parcas, en *Música Nueva Latinoamericana*.

Serie Música Nueva.

Ediciones Tacuabé. Rincón 625 Esc. 2.

Montevideo, Uruguay.

Atomos II para piano a seis manos.

Cinco canciones sobre textos chinos, para voz, flauta, celesta y percusión.

Textos de Wang Yi, Po Chu Yi, Tu Fu, y del Shi King.

Conjunto Ritmus de Percusión. Armando Krieger, director.

Simbiosis II para cinta electrónica. Centro de Música Experimental. Universidad Nacional de Córdoba.

Voces para voces, percusión y público *ad lib*.

(Colección de grabaciones del Centro de Música Latinoamericana. Indiana University.)

Luis Trochón

Simple, en *Barbucha*. AYUI A/E 21K

Ediciones Tacuabé. 1979. Uruguay. Ediciones Tacuabé Rincón 625

Esc. 2 Montevideo, Uruguay.

Leo Masliah

Todo así, en *Desconfie del prójimo*.

RCA Victor TLP 50284. 1985. Buenos Aires.

Luis Trochón y Leo Masliah pueden ser contactados a través de

* Taller Uruguayo de Música Popular

Mercedes 1732 Montevideo, Uruguay.

* Asociación de la Música Popular Uruguaya (ADEMPU)

José E. Rodó 1747 Montevideo, Uruguay.

Teléfono (59-8) 49-3562.

Notas

¹ Suárez Urtubey, Pola. "Antecedentes de la etnomusicología de Tierra del Fuego". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 4, 1981, p. 7.

² Bazán, Óscar. *Folio biográfico*. En Archivos del Centro de Música Latinoamericana. Indiana University.

³ Neves, José María. "Estudio comparativo dentro de la producción musical latinoamericana". En: Aretz, Isabel. comp. *América Latina en su música*. México: Siglo XXI, 1977, p. 213.

⁴ Schaeffer, Pierre. *La musique concrète*. París: Presses Universitaires de France, 1967, Chap. V, p. 99.

⁵ Devoto, Daniel. "Expresiones musicales: sus relaciones y alcances en las clases sociales". En: Aretz, Isabel. *op. cit.*, p. 26.

⁶ Gusinde, Martín. *The Yamana. The Life and thought of the Water Nomads of Cape Horn*. Vol. VII. New Haven, 1961, pp. 791-793. "This type of singing is extremely simple, for it consists merely of the constant repetition of a single word with a slight deviation in pitch. Without exception, they utter a low *awai* which they repeat quickly four to eight times, heavily emphasizing the first *awai* and letting the subsequent ones diminish gradually until the final *awai* dies away completely. Each person chooses the pitch most agreeable to him, which becomes higher in his enthusiastic excitement."

⁵ Carpentier, Alejo. "América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música". En: Aretz, Isabel. *op.cit.*, pp. 11-12. "Pero no vieron esos misteres de clerencia que cuando una música se nos muestra "en estado puro" de función ritual primigenia, no puede ser considerada todavía como música, puesto que ahí el significante responde a un significado debido a nociones que hemos perdido. Ocurre con ello lo que con la escultura de tiempos remotos, contemplada por Malraux, cuando nos dice que una estatua, antes de ser ESTATUA (es decir: obra de arte), fue OTRA COSA: personificación inteligible de la Divinidad, objeto de culto, materialización de un concepto difícilmente asible, modo de acceso a la Trascendencia. Así, la música fue música antes de ser MÚSICA. Pero fue música muy distinto de lo que hoy tenemos por música deparadora de un goce estético. Fue plegaria, acción de gracia, encantación, ensalmo, magia, narración escondida, liturgia, poesía, poesía-danza, psicodrama, antes de cobrar (por decadencia de sus funciones más bien que por adquisición de nuevas dignidades) una categoría artística. Quienes atribuyen un valor artístico a ciertos documentos etnográficos americanos andan errados, desvirtuando lo que, primitivamente, servía a OTRA COSA. Buscan TEMAS, MELODÍAS, (bellísimos, a veces, cuando se los separa arbitrariamente de su contexto, lo cual es, de todos modos, una mutilación...) sin entender que en la expresión sonora de tales temas, de tales melodías, más importantes son los factores de INSISTENCIA, de REPETICIÓN, de interminable VUELTA SOBRE LO MISMO, de un efecto hipnótico producido por reiteración y anáfora, durante horas, que el MELOS entrevisto paternalmente por quienes cargan con sus contrapuntos y fugas adquiridos en el Conservatorio...". (Los énfasis son originales).

⁸ Ruiz, Irma. "Los instrumentos musicales de los indígenas del Chaco Central". En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, N° 6, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1985, pp. 36-37. "Respecto de las prácticas religiosas de los chaquenses, cabe decir que la acción llevada a cabo por misioneros -protestantes en su mayoría-, ha dado lugar a la aparición de cultos sincréticos, que no hacen sino reafirmar su renuencia a abandonar sus creencias arcaicas. En las aldeas en que la supervisión misional es permanente, se cumple rigurosamente la prohibición de ejecutar cantos no pertenecientes al culto de adopción, ni danzas. Además, algunos religiosos han exigido a los poseedores de instrumentos musicales la entrega de los mismos a la Misión, como significativo acto de renuncia a su tradición musical. Estas restricciones han dado lugar a la canalización, en los nuevos actos culturales, de necesidades expresivas sonoro-musicales que merecen ser estudiadas y que se entraizan en el hecho de que la comunicación con el universo sagrado se

ha realizado, desde siempre, casi exclusivamente a través de la expresión musical. También los grupos que no aceptaron la tutela misional han padecido prohibiciones de parte de las autoridades policiales para realizar sus bailes".

⁹ Aharonián, Coriún. "Die Situation Des Komponisten in Lateinamerika". En: *Oesterreichische Musikzeitschrift*, N° 37, feb. 1982, pp. 95-96.

¹⁰ Paraskevaïdis, Graciela. "Lateinamerikanischen Kurse für zeitgenössische Musik". En: *Oesterreichische Musikzeitschrift*, N° 37, feb. 1982, pp. 99-100. Una breve historia del curso, sus propósitos y misión, estructura y organización.

¹¹ Zobl, Wilhelm. "Lateinamerikanischen Kurse für zeitgenössische Musik in Brasilien". En: *Oesterreichische Musikzeitschrift*, N° 35, mar. 1980, p. 158.

¹² *Revista Musical Chilena*. Año XXX, enero-marzo 1976, N° 133, pp. 111-112. "Un seminario-taller trabajó en torno de una música austera y otro se ocupó de paramúsica, mientras que las charlas cubrieron un temario amplio que comprendió creación colectiva, música y humor, música indígena, y la relación entre la música actual y otras disciplinas culturales."

¹³ Lagarmilla, Roberto. *Músicos uruguayos*. Montevideo: Editorial Medina, 1970, p. 67. También José María Neves. *op. cit.*, p. 216; Ricardo Lorenz, Gerardo Diré, Luis Hernández. *Scores and Recordings at the Indiana University Latin American Music Center*. Indiana University Press, 1995; Miguel Ficher. *Latin American Classical Composers: a Biographical Dictionary*. Scarecrow Press, 1996.

¹⁴ Suárez Urtubey, Pola. *op. cit.*

¹⁵ Suárez Urtubey, Pola. *op. cit.*

¹⁶ Ruiz, Irma. *op. cit.*

¹⁷ *Revista Musical Chilena*. N° 133, 1976, pp. 111-112.

¹⁸ *Revista Musical Chilena*. N° 165, 1986, p. 98.

¹⁹ Siscar, Cristina, Leo Masliah. "La percepción de los precipicios". En: *Humor*. No. 199, Buenos Aires: Ediciones de La Urraca, julio 1987, pp. 91-93.

²⁰ González Rodríguez, Juan Pablo. "Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana". En: *Revista Musical Chilena*, XL, N° 165, 1986, pp. 59-84.

²¹ Aharonián, Coriún. "The Composer Between Man and Music". En: *Interface. Journal of New Music Research*. Swets Publishing Service, The Netherlands, 1980, 9, p. 129.

Nota

Coriún Aharonián, compositor uruguayo, quien además ha sido miembro del comité ejecutivo de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM), integrante del consejo presidencial de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC/ISCM/IGNM) y secretario ejecutivo de los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea; fue consultado directamente confirmando que la fecha de nacimiento del compositor Óscar Bazán es 1936 en Cruz del eje, provincia de Córdoba, Argentina.

Ana María Romano Gómez • Centro de Documentación Musical