

Corelli entre los indios, o Utopía deconstruye Arcadia*

LEONARDO J. WAISMAN

[...] no quiero maravillarme si esta presente obra ha sido motivo de lid o contienda a sus lectores para ponerlos en diferencias. Unos roen los huesos que no tienen virtud, que es la historia toda junta, no aprovechándose de las particularidades [...] otros pican los donaires y refranes comunes, loándolos con toda atención [...] aquellos para cuyo verdadero placer es todo, desechan el cuento de la historia para contar, colijen la suma para su provecho, ríen lo donoso, las sentencias y dichos de filósofos guardan en su memoria para trasponer en lugares convenientes a sus actos y propósitos.

Fernando de Rojas, *La Celestina* [Prólogo]

El 26 de abril de 1706, en una solemne ceremonia, Arcangelo Corelli ingresó en la Accademia dell' Arcadia de Roma, tomando, como era menester, un nombre de pastor, Arcomelo. Lo acompañaron en ese rito de pasaje Alessandro Scarlatti (que se convirtió en Terpandro) y Bernardo Pasquini (Protico Azeriano).¹ Así (creemos que por primera vez) hubo tres músicos que

* Agradezco especialmente la ayuda brindada por B. Illari y S. La Via. La lectura crítica de M. Restiffo ha contribuido considerablemente a los méritos que pueda tener. Por supuesto, la responsabilidad de sus falacias es sólo mía.

1. M. Talbot: "Corelli, Arcangelo" y J. Harper y L. Lindgren: "Pasquini, Bernardo", ambos en *The New Grove Dictionary*.

podieron agregar orgullosamente a su nombre las siglas P. A. (“Pastore arcadese”).

Cuarenta años más tarde, el jesuita suizo Martin Schmid copiaba en su cuaderno de borrador de música para tecla² varias composiciones de Corelli (con ciertas modificaciones, que luego veremos). Hacía esto en la reducción de San Rafael de Chiquitos (actualmente en Bolivia), donde promovía y regía una sociedad que ha sido calificada por algunos como Utopía, por otros, como una nueva Arcadia. En este trabajo me propongo reflexionar sobre esta coincidencia. Se trata, por una parte, de la transmisión del texto de las partituras, y por otra, de las connotaciones que se articulan con el texto para los europeos en Italia y en Paraguay.

Música instrumental de Corelli en Chiquitos

El Archivo Musical de Chiquitos (AMCh) se singulariza entre los archivos americanos que conservan música del periodo colonial por haber conservado un sustancioso repertorio de música instrumental. Los cuadernos que contienen esa música son parte de una colección formada alrededor de un núcleo de origen jesuítico.³ En los diez pueblos o “reducciones” de Chiquitos fundados y regidos por la orden entre 1694 y 1767 se establecieron capillas de música con instrumentistas y cantores indígenas que proveían abundante sonorización para misas y fiestas litúrgicas (no intervenían en otras ocasiones), se construyeron los instrumentos necesarios, incluyendo órganos, se crearon sendas escuelas de música para los niños, y se importó, arregló o compuso el repertorio adecuado, gran parte del cual ha llegado hasta nuestros días gracias a los cuidados de los grupos indígenas. A través de las terribles peripecias que les tocó vivir durante los dos siglos pasados, ellos atesoraron las partituras y los rituales a ellas asociados, apropiándose de la tradición de ejecución y manteniéndola en algunos casos, así transformada, hasta hoy. De la ya considerable literatura que se ha escrito sobre el tema desde el “redescubrimiento” de los manuscritos en la década de 1970, interesa relevar fundamentalmente el

2. Archivo Musical de Chiquitos (Concepción de Velasco, Santa Cruz, Bolivia), manuscrito R79, fol. 11v: “Son los sones de órgano del Año 1746”. La caligrafía principal del manuscrito es la de Martin Schmid, como se desprende de la confrontación con sus notas firmadas en los libros de bautismo y sus cartas. El catálogo del archivo, aún inédito, es obra de Bernardo Illari y el presente autor, realizado sobre la labor preliminar de Jungcort Burkhardt, Carlos Seoane, Waldemar Axel Roldán y Gerardo Huseby.

3. Una útil reunión de información, fotografías y diversos enfoques sobre las misiones de Chiquitos, se encuentra en P. Querejazu: *Las misiones de Chiquitos*. En ese mismo volumen, puede verse también G. Huseby, I. Ruiz y L. J. Waisman: “Un panorama de la música en Chiquitos” en *Las misiones de Chiquitos*.

papel de la música en la vida de estas sociedades, que no sólo era de acompañamiento, sino y sobre todo, de estructuración del tiempo. Diferentes sonidos musicales marcaban las pautas del día de trabajo, del ordenamiento del año, de las ocasiones festivas o luctuosas en un grado difícil de concebir para hombres y mujeres del siglo XXI.⁴ De un modo muy concreto la música regía la vida de los chiquitanos —de ahí nuestro interés por estudiar la interacción de una música arcádica con un contexto utópico.

Sonatas, conciertos y sinfonías (aparentemente los tres términos con significado análogo), partidas, cuartetos de cuerda, pastorelas, marchas y minuetes son los principales géneros de música de conjunto. En su mayor parte se trata de música para dos violines y bajo continuo, con el agregado ocasional de otro instrumento melódico. El núcleo principal debe haber sido copiado en San Rafael, en la década de 1740; algunos agregados y los cuartetos extienden el terminus ad quem hasta la primera década del siglo XIX. Sólo una parte de la música instrumental se encuentra completa, ya que los cuadernos de particellas (por instrumentos) han sufrido un gran deterioro, y algunos se han extraviado. La mayoría de las obras en varios movimientos, en su mayoría sin indicación de autor, se ordenan en ocho series, distribuidas entre diversos cuadernos y algunas particellas sueltas. Los catalogadores hemos asignado a estas series letras de la A a la H.⁵

- Serie [A] (R87 y R95): 6 sonatas. Las 4 primeras “corellizantes”⁶ (ver más abajo), la última de Vivaldi.
- Serie [B] (R87, R93 y R95): 8 sonatas atribuidas a Corelli.⁷
- Serie [C] (R82-R85 y particellas de Santa Ana): 19 sonatas, una de cada uno de los siguientes autores: Locatelli, Jommelli, Ignazio Balbi, Giovanni Battista Sammartini.

4. L. J. Waisman: “La música en las misiones jesuíticas del cono sur”, en *Atlante del Barroco*.

5. La constitución de cada serie está determinada por la numeración consecutiva de las obras en los manuscritos. El catálogo del AMCh identifica a los cuadernillos manuscritos provenientes de San Rafael por medio de una R seguida de un número de dos cifras; para los de Santa Ana, la letra inicial es “A”. La referencia a las obras se compone de dos letras que señalan el género (por ejemplo, Letanía, Misa) más un número de orden. La música de tecla no ha sido dividida en géneros, por consiguiente su designación es “Te” + número.

6. De hecho, la Sonata [A] IV, aunque construye su primer movimiento sobre un motivo claramente corelliano, incorpora en el cuarto pasajes al unísono netamente venecianos.

7. La cuarta de ellas es falsa. Las dos primeras no están dentro del canon propuesto por Corelli en su obra publicada con número de opus; la primera coincide con la primera de las Sonate a violino solo col basso continuo composta da Arcangelo Corelli e altri autori (Amsterdam: Estienne Rogier, 1697), edición moderna en H. J. Marx (ed.): *Werke ohne Opuszahl*, 105 y ss. (Anh. 37). Agradezco esta identificación a Bernardo Illari.

- Serie [D] (R86 y R94): 13 sonatas y conciertos: 1 de Jommelli, 3 de Niccolò Calandro.
- Serie [E] (R90): 6 sonatas, tríos y sinfonías.
- Serie [F] (R91 y R 93): 6 conciertos.
- Serie [G] (Particella de San Rafael): 11 conciertos.
- Serie [H] (R93 y R95): 7 sonatas y conciertos.

Entre las piezas no ordenadas en series hay dos de Corelli,⁸ una de Domingo Poretti (violón de la Real Capilla de Madrid), una de Marcosi y otra de Milán.⁹ Sólo en las Series D y B, y en la obra de Locatelli, figuran los nombres de los autores; en los otros casos, la autoría ha sido establecida por los catalogadores a través de concordancias con manuscritos e impresos europeos. Es probable que se puedan ir encontrando más concordancias a medida que progresen los trabajos de catalogación.

Por otra parte, entre los cuadernos con música para tecla, mayoritariamente escritos por Martin Schmid en la misma década, hay, junto con piezas probablemente compuestas por él mismo y gran número de anónimos, una buena cantidad de composiciones de Zipoli (publicadas e inéditas), y una decena de movimientos de sonata de Corelli o basados en él.¹⁰ Algunas obras son arreglos para tecla de música para conjunto conservada en el archivo: un movimiento de la sonata de Vivaldi, la de Marcosi y las dos primeras sonatas “corellizantes”.

Lo que antecede no pretende constituir un listado exhaustivo de la música corelliana conservada en el Archivo Musical de Chiquitos; sólo se intenta señalar la presencia, por un lado, de movimientos sueltos y sonatas completas del compositor, y, por otro, de fragmentos anónimos manifiestamente inspirados en procedimientos, técnicas y motivos extraídos de las sonatas y conciertos del mismo (músicas “corellizantes”), reseñando el contexto en el que se encuentran. Paso a describir algunas peculiaridades de los textos musicales.

8. Además de una “Sinfonía volante” que concuerda parcialmente con el op 5, nº 7, 1º movimiento.

9. Los dos últimos me son desconocidos; es incluso posible que “Milán” sea título de la sonata y no nombre de autor.

10. Además de los que discutimos más abajo, podemos citar el cuarto movimiento de la Sonata [A] I, basado en el Tempo di Gavotta del Opus 4 nº 10; “Al nacimiento del Archiduque José Benedicto”, arreglo del 4º movimiento del Concierto Opus 6 nº 10; o “Lágrimas”, relacionada con la Gavota Opus 5 nº 9, 3º movimiento. Todas estas piezas tienen también una versión para conjunto.

Música de tecla sobre el Opus 5

Las sonatas de Corelli en la serie [B] con concordancias en el Opus 2 parecen no presentar alteraciones significativas en relación al texto establecido por Chrysander;¹¹ lo mismo podría afirmarse de los movimientos sueltos para conjunto (Opus 5 y 6). Es interesante, en cambio, la transmisión de las obras arregladas para tecla, en su mayoría derivadas del Opus 5, para violín y continuo. Dos de los cuadernos de tecla, R79 y R80 (el primero aparece como borrador del segundo),¹² reúnen una cantidad de movimientos de las sonatas números 7 y 8 ordenadas aparentemente para formar dos sonatas en Re menor, de 4 movimientos cada una.

Tabla 1. Obras de Corelli adaptadas para tecla en las primeras páginas de los Mss R80 y R79.

	Catá- logo	Movi- miento	Com- pás	Título en R80	Título en R79	Concordancia en Corelli	Comentario
[Sonata 1]	Te17a	[I]	2/4	Sinfonía	Pitipié	sin concordancias	
	Te17b	[II]	3/4	Alegre	[sin título]	op. 5 nº 7, Corrente	varias modificaciones
	Te17c	[III]	3/4	Grave	Quitapol	sin concordancias	
	Te17d	[IV]	6/8	Giga	[sin título]	op 5 nº 8, Giga	transportada y muy modificada
[Sonata 2]	Te18	[I]	2/4	[sin título]	Endechas	op. 5 nº 7, Preludio	pocas modificaciones
	Te19	[II]	C	Preludio	[no está]	sin concordancias	
	Te20	[III]	3/4	Adagio	Suspiros	op 5 nº 7, Sarabanda	casi sin modificar
	Te21	[IV]	6/8	Giga	[sin título]	op. 5 nº 7, Giga	sólo modificaciones para rellenar armonía

La estructura de lo que podría constituir la segunda sonata en R80 es algo irregular dentro del canon corelliano, pero por otra parte, se distancia relativamente poco de su original europeo: salvo la sustitución del segundo movimiento (necesaria porque lo había utilizado en la “sonata” anterior) por un preludio al modo de toccata improvisatoria, las modificaciones son poco notables y atribuibles sobre todo a la transferencia de cuerdas a tecla.

La primera “sonata”, en cambio, combina dos movimientos presuntamente compuestos ad hoc en lenguaje corelliano con otros dos extraídos de sen-

11. J. Joachim y F. Chrysander: Les oeuvres de Arcangelo Corelli.

12. La música para tecla fue estudiada en primer término por Bernardo Illari, quien me comunicó verbalmente muchas de sus observaciones.

das sonatas del maestro de Fusignano, que han sufrido profundas modificaciones. Una gran parte de éstas son simplificaciones de las líneas melódicas y del bajo, consistentes en evitar saltos y reducir el ámbito total, tanto de la mano derecha como la izquierda. Aunque generalmente resultarían explicables como resultado de una adaptación a las posibilidades de un ejecutante de tecla modesto, la eliminación o modificación de todos los pasajes de la voz superior que incluyen el *do*'',¹³ parece más bien sugerir la existencia de un estadio intermedio: este movimiento debe haber existido en una versión para violín (y acompañamiento) con un texto casi idéntico al que encontramos en su formulación para tecla. La mano izquierda se mueve, con una sola aparente excepción, de *Sol* a *re*'. La supuesta excepción es el *Fa* del segundo movimiento, compás 55: al consultar el manuscrito en borrador (R79) constatamos que está —como asimismo el *sol* que lo precede— una octava arriba. Ahora bien, todo el repertorio temprano para conjunto, copiado en la década de 1740, respeta esos límites de registro para las partes respectivamente de violín y de bajo continuo; sólo incorporaciones más tardías, como las sonatas de las series [C] y [D], copiadas en 1766, amplían la extensión.¹⁴ Con respecto al primero, es evidente la intención de mantener al ejecutante cómodamente dentro de la primera posición. El caso de los bajos requiere una pequeña digresión.

El uso del término “violón” en las fuentes chiquitanas, para designar las partes más graves de la música de conjunto (otras son designadas como “órgano”), no nos ayuda en cuestiones de ámbito disponible para éstas. Por una parte, es sabido que una cantidad de instrumentos diversos eran designados con ese nombre (o el equivalente italiano “violone”).¹⁵ La ayuda para una mejor identificación que proporcionan los usos regionales y temporalmente acotados¹⁶ tampoco nos auxilia, dada la variedad de orígenes europeos de los misioneros, la filiación ítalo-germánica del repertorio musical, y la inserción de todo el complejo dentro del imperio español. Por otra parte, los instrumentos conservados en Chiquitos o fotografiados y luego desaparecidos varían en el número de cuerdas (de 2 a 4) pero comparten varios rasgos: son de tamaño

13. Designación de alturas: *Do* = 2ª línea adicional bajo clave de *fa*; *do* = 2º espacio clave de *fa*, *do*' = *do* central del piano; *do*'' = 3º espacio de clave de *sol*; *do*''' = 2ª línea adicional de clave de *sol*.

14. Fechas en la parte de violín, MS R83, ff. 9v y 26v. En una revisión de un centenar de piezas de los estratos antiguos, sólo he encontrado media docena de excepciones, todas en música vocal y todas con respecto al límite inferior del bajo (como veremos, el órgano sí podía extenderse hasta el *Do*).

15. Ver por ejemplo Th. Borgir: *The Performance of the Basso Continuo*, capítulo 9.

16. J. Fancher Morton: “So Really, What Is a Violone?” y M. Vanscheeuwijck: “The Uses of the Violone”, leídos en el 17º Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. *Programms and Abstracts* (Lovaina: Alamire, 2002), 326-27.

similar al violoncello (largo total inferior al metro y medio) y se acercan mucho más a la familia del violín que a la de la viola da gamba.¹⁷ Si consideramos el hecho de que el ejemplar de dos cuerdas es de factura tosca, indicando seguramente que fue construido en épocas más recientes, con la tradición de lutería en decadencia, podemos formular la hipótesis razonable de que los instrumentos utilizados en época jesuítica tenían tres o cuatro cuerdas afinadas en quintas. Sabemos además que las cuerdas más graves del violón eran objetos preciados: los padres jesuitas Juan Cristiani y Manuel Rodríguez (misioneros en el Chaco), expatriados en 1767, y debiendo seleccionar unas pocas cosas para llevarse consigo al destierro, eligieron entre otros pocos efectos un bordón de violón, que fue confiscado de su carreta entre las “alhajas” por orden del Gobernador del Tucumán, Juan Manuel Campero.¹⁸ Estos datos, en conjunción con los límites del ámbito utilizado para estas partes, Sol – re’, nos hacen pensar en un uso bastante excepcional de instrumentos de cuatro cuerdas afinados como el violoncello, Do – Sol – re – la, y un uso normal de instrumentos de tres cuerdas, afinados Sol – re – la. En este último y predominante caso, el uso exclusivo de la primera posición (evidente ya en el caso del violín) daría exactamente el registro especificado.¹⁹ El Fa cambiado de octava al pasar de R79 a R80, entonces, no sólo no es una excepción sino que confirma la hipótesis: al copiar del original para violón, Martin Schmid reproduce simplemente el fa agudo; al pasar en limpio, lo piensa mejor y lo transporta al registro grave, ya que su órgano disponía de esa nota.²⁰

17. Fotos publicadas en L. Szarán y J. Ruiz Nestosa: Colección de instrumentos de Chiquitos, 67 (dos cuerdas, “violoncello”) y 85 (cuatro cuerdas, “contrabajo”); y en E. Kühne (ed): Las misiones jesuíticas de Bolivia, 68 (el último instrumento nombrado) y 164 (el primer instrumento citado y otro de tres cuerdas).

18. G. Furlong: Entre los Vilelas, 158.

19. Es notable que en el Archivo de San Ignacio de Mojos, estrechamente relacionado con el de Chiquitos, existan numerosas partes de bajo, de composiciones aparentemente bastante tempranas, que descienden más allá de los límites señalados. Esto puede ligarse al uso del bajón mojeño (trompeta múltiple construida de tubos hechos de hojas enrolladas, atados en forma de balsa y provistos de embocaduras de madera), cuyo registro descendía hasta el Do, en sustitución o añadido al violón.

20. Aunque no existen los órganos directamente ligados a Schmid, el de Santa Ana —único ejemplar sobreviviente de las reducciones— tiene un teclado que llega desde el Mi (=Do con la octava corta) hasta el do³ (véase foto en L. Szarán y J. Ruiz Nestosa: Colección de instrumentos de Chiquitos, 34). El repertorio de teclado usa toda esta extensión; es más, en la portada de R80, donde se demuestra la posición de las notas en las diferentes claves, se muestra exactamente las notas que entran en esos límites. Sin embargo, las transcripciones para tecla de piezas cuyos originales para cuerdas están en Chiquitos, se reducen al ámbito de primera posición y violón de tres cuerdas, aún cuando están marcadas por el uso de clave de sol para mano derecha en lugar de la más usual, de soprano. Otras piezas en clave de sol delatan su transcripción directa de ejemplares europeos por su transgresión de

La discusión anterior, que podría parecer de poca relevancia, nos dice mucho, sin embargo, sobre el origen de las versiones que encontramos en Chiquitos: no se trata de copias de manuscritos europeos, sino de arreglos hechos in situ, o al menos, (si se originaron fuera de Chiquitos) expresamente para las reducciones.²¹ Por comodidad, nos referiremos al compositor/arreglador (seguramente uno o más jesuitas de la Provincia del Paraguay, con buena formación musical y gran dosis de talento) por el nombre de “Ciriaco”.

Retornando a la primera “sonata” y sus modificaciones, podemos señalar otros rasgos simplificadores: la versión chiquitana

- elimina el cromatismo directo (aunque en ocasiones agregue alteraciones que no están en la edición de Chrysander);
- en el bajo reduce a blancas y negras todos los ritmos que se apartan de la máxima simplicidad (contratiempos, figuras punteadas);
- en la mano derecha elimina los elementos que sugieren virtuosismo (tresillos rápidos);
- dulcifica las líneas transformando los saltos grandes en pequeños y rellenando los pequeños por grados conjuntos; y
- tiende a detener el flujo melódico con mayor frecuencia, articulando frases a través de pequeñas detenciones (subvierte así el *perpetuum mobile* de la Giga).

Algunas de estas operaciones traen consecuencias mayores: la eliminación del ritmo punteado en el bajo al final de la Corrente conlleva un cambio de armonía, y la eliminación de los tresillos en los cc. 35-37 de la misma estorba la realización 5 – 6 de cada nota,²² al tiempo que genera una hemiola caracte-

estos límites y por el mantenimiento de los compases de C y 12/8, reemplazados para los cuerdistas chiquitanos —y en consecuencia para las versiones transcritas para tecla— por 2/4 y 6/8 respectivamente (los casos de la Giga en sol Te36, la Tocado en la Te55a, y el 4º movimiento del Opus 6 n° 10 de Corelli Te70a). Por supuesto, el límite superior de re' para la mano izquierda no es respetado en la música para tecla, ya que esta mano a menudo se hace cargo de voces intermedias.

21. La utilización de un ámbito más amplio en repertorios incorporados posteriormente al acervo chiquitano (como se constató más arriba) hace pensar que el destino del repertorio temprano era específicamente Chiquitos, ya que en las reducciones de guaraníes, por ejemplo, seguramente ya se había llegado a un nivel de ejecución violinística más avanzado.

22. Que prescriben los manuales de realización de continuos no cifrados para segundas ascendentes.

rísticamente sudamericana —seguramente una mera coincidencia geográfica, pero es notable que sea lo único que se marca con ligaduras en la pieza (y casi único en la “sonata”). La supresión de pasajes enteros, aunque parcialmente justificable por estas consideraciones, altera fundamentalmente aspectos de la fisonomía y estructura de la Corrente; su razón de ser debe buscarse no sólo en una adaptación a las habilidades de los ejecutantes sino también en una sensibilidad distinta. Presentamos como Ejemplo 1 un análisis un tanto heterodoxo, basado en las técnicas de Leonard Meyer para los aspectos melódicos²³ (líneas 1, 2, 3 y 5) y en procedimientos schenkerianos para el aspecto armónico-tonal (líneas 4 y 6). Comenzaremos nuestro comentario por la última versión.

Primera parte. Fuente para tecla: Las líneas 1 y 2 muestran cómo, en los niveles superficiales, los compases iniciales de la Corrente plantean una implicación con realización insuficiente.²⁴ En la línea 2, las pequeñas brechas²⁵ iniciales re' – fa' y mi' – sol' son llenadas inmediatamente, y el fa' – la' siguiente es completado como tríada, ascendiendo al re". Pero la sexta mayor mi' – do#" es tratada como si fuera una tercera, ascendiendo al re" (realización insatisfactoria). En la línea 1, la brecha re' – fa' a nivel de compás se comienza a llenar con el mi' y termina con el re" agudo: la realización no sólo es insatisfactoria por el abrupto cambio de registro, sino por el acelerando en las dos notas resolutivas (esperaríamos que cada una durara un compás).

La línea 3, señala la brecha creada por esta pseudo-realización. Esa configuración tiene carácter múltiple: el re' – fa', al no ver satisfecha su implicación como brecha, pasa a funcionar como tríada, tendiendo entonces al la' —una resolución diferida hasta el c. 8 (3b), o quizás hasta el c. 21. Por otra parte, el enérgico salto de octava re' – re" se presenta como una tensión más fuerte: esta brecha puede considerarse como el impulso generador de las numerosas líneas descendentes que van apareciendo a lo largo de la pieza, culminando con el sostenido declive desde la cumbre del la" hasta el nivel cero (re') en los cc. 45 a 60. Pero en lo inmediato genera una escala descendente menos vigorosa, que se desliza desde el punto de inflexión de fa" hasta su octava inferior, coincidiendo su llegada con la cadencia en Fa mayor, la tonalidad

23. L. Meyer: *Explaining Music*. El sistema de análisis funciona mejor para la música clásico-romántica, principal campo en el que lo aplicó su autor. La abundancia de secuencias y la construcción aditiva en Corelli a veces plantean problemas insolubles para el método; por esto nuestra aplicación se desvía en ocasiones de la ortodoxia meyeriana (que es, por otra parte y conociendo al autor, un concepto inexistente).

24. El término usado por Meyer, “realización provisional”, me parece inadecuado en este contexto: tan abrupta es la aparición del re" que oficia de resolución, que lo percibimos más como tensión que como relajación.

25. Traduzco así el término meyeriano “gap”.

CONCIERTO BARROCO

This page contains a musical score for a Baroque Concerto, specifically measures 29 through 35. The score is arranged in two systems, each with three staves: Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), and Cello/Bass (Cello/B.).

System 1 (Measures 29-35):

- Viol. I:** Measures 29-35. Includes a first ending bracket from measure 34 to 35.
- Viol. II:** Measures 29-35. Includes a first ending bracket from measure 34 to 35.
- Cello/B.:** Measures 29-35. Includes a first ending bracket from measure 34 to 35.

System 2 (Measures 36-42):

- Viol. I:** Measures 36-42. Includes a first ending bracket from measure 41 to 42.
- Viol. II:** Measures 36-42. Includes a first ending bracket from measure 41 to 42.
- Cello/B.:** Measures 36-42. Includes a first ending bracket from measure 41 to 42.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and first ending brackets. The Cello/B. staff includes the instruction "la. IV VI" in measures 36 and 41.

This musical score page contains measures 18 through 26. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is written in two staves, with the right hand in the upper staff and the left hand in the lower staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26 are clearly marked at the beginning of their respective lines. The word 'Cantata' is written at the bottom of the page, centered under the piano part.

relativa mayor. El descenso queda suspendido temporalmente durante los cc. 8 a 10, que se pueden considerar como una prolongación del la' (ver la armonía) y es retomado a manera de retardo en el primer tiempo del c. 11 para concluir el descenso. El descenso es reforzado a niveles más superficiales: la línea 2 muestra cómo las pequeñas células de corcheas van bajando poco a poco, acelerando luego su caída en el c. 9. Allí podemos optar por considerar un rebote en mi' para descansar en fa', o un verdadero desplome, sólo disimulado por los cambios de octava (2a). La conducción del bajo armónico en este período es muy simple (línea 4): luego de afirmar la tónica, se dirige hacia el relativo mayor, confirmada en los cc. 8-12 por una cadencia.

El análisis melódico prosigue sólo al nivel 3. Partiendo del la'' del c. 12, aparecen dos estructuras: la primera, que podría considerarse del tipo "nota de cambio", centrada sobre esa nota; la segunda, sobre su octava inferior, es una melodía axial. Los cambios de octava son significativos: en primer lugar, el mismo la'' del c. 12 puede entenderse como realizando las implicaciones del re'' – fa'' del c. 3 y mi' – do#'' del c. 2 (que, como vimos, no habían sido satisfechas anteriormente). Y los juegos con la'' y sol#'' de los cc. 18-19 y 23-24 prolongan esa altura, a entenderse como uno de los puntos de llegada de la primera parte del movimiento. La conducción del bajo en 4 es tan sencilla como en la sección precedente: una serie de cuartas descendentes (segundas ascendentes al nivel siguiente) llevan a cabo la transición entre Fa y La (la dominante), cuya prolongación ocupa el resto de la parte A de la danza.

Edición de Chrysander (línea 5): Los compases iniciales tienen idéntica estructura; de hecho son iguales a la versión de tecla, agregando saltos de octava que dificultan la percepción de la estructura en los cc. 4 a 7 (melodía subordinada —5a— y melodía del bajo, en cuya secuencia las terceras son respondidas por sextas). Pero el descenso melódico cesa en el la' del c. 8, que apenas puede considerarse como una meta estable. Podríamos pensar en la línea descendente del bajo a partir del c. 10 como una continuación de esa bajada, pero también se detiene en un la, esta vez dos octavas más abajo. Simultáneamente, la voz superior se entretiene en una melodía de nota de cambio sobre fa'', complementada luego por una estructura ascendente (con cambio de octava incluido): do' – re' – mi' – fa'. Todo este proceso está respaldado por una larga prolongación de la dominante de la tonalidad relativa (véase 6) la cual, apenas alcanzada, es abandonada para modular a La, la tonalidad de la dominante. En la voz superior, la estructura melódica de los últimos compases de la primera parte no se diferencia sustancialmente de la versión de tecla.

La segunda parte en la versión para tecla contiene dos momentos: hasta el c. 39, las estructuras melódicas son lineales, dirigiéndose ora a la'', ora a fa'' en una plácida alternancia. A partir del c. 40, un último ascenso a la'' desem-

boca en la caída libre hacia el re' final que mencionábamos algunos párrafos atrás. En la edición de Chrysander, la segunda parte comienza con un descenso la'' – fa', para luego, desde el c. 41 hasta el c. 60, hacerse bipolar, contrastando fa'' con do''' en un proceso pleno de energía y agitación. Al llegar al clímax de este crescendo psicológico (c. 45), aparece en el bajo (6) una doble línea de conducción que nos impulsa hacia do (ésta es la única diferencia significativa entre las dos versiones en lo que respecta al análisis del bajo en esta segunda parte). Finalmente, comienza en el c. 61 de la melodía el descenso final que conduce al reposo en el re'. Las diferencias de detalle de esta caída entre las dos versiones son interesantes: ambas comienzan con dos voces estructurales paralelas (cuartas y sextas, respectivamente),²⁶ pero, mientras en la versión de tecla la superior (3b) llega a su meta en el c. 55 y la inferior lo hace, luego de dos compases de paréntesis, en el c. 59 (3a), la edición de Chrysander mantiene la tensión durante más tiempo y su resolución es más irregular. La línea superior se suspende en el sol' (c. 70); para encontrarle una resolución estable debemos transgredir las reglas meyerianas y considerar al fa' corchea y el mi' negra con punto del c. 72 como equivalentes, cada uno de ellos, al compás que duraban los anteriores sonidos estructurales de la línea.²⁷ En cuanto a la línea inferior, se detiene en la en el c. 71; podemos, sin embargo, hacer el ejercicio de prolongarla hacia abajo en los restantes compases, al ritmo que venía sosteniendo anteriormente (una nota por compás). Este complemento imaginario (véase 5a) resulta bastante cercano a nuestra percepción auditiva, ya que coincide con algunas de las notas efectivamente presentes en la melodía (por lo menos el sol), y se corresponde con las principales armonías de esos compases. Es como si la energía cinética de la caída hiciera difícil detenerla, y la melodía perforara el piso que se le quiso poner como contención.

Los párrafos precedentes hacen evidente que la diferencia entre la edición de Chrysander y la fuente de Chiquitos no reside principalmente en una mayor o menor dificultad técnica. Los cortes y las modificaciones realizados para Chiquitos no son tampoco arbitrarios: contribuyen a desarmar la mayor complejidad melódica y armónico-estructural con que está constituida en la edi-

26. De hecho, y por el carácter de arpeggio del pasaje, podría agregarse en ambos casos, una tercera voz estructural. No lo hemos hecho para mantener la claridad gráfica, ya que ésta no aportaría elementos distintos de los que nos ofrecen las otras dos.

27. La duración igual o mayor (o al menos similar) de las realizaciones con respecto a las implicaciones es un requisito en el que Meyer insiste. Por supuesto que el fa' y el mi' a los que nos referimos, como prolongaciones, duran una negra y una blanca respectivamente, pero de todas maneras parecen quedar en un nivel métrico inferior al de la línea estructural implicativa que las precede.

ción de Chrysander, dada por la ambigüedad de algunas resoluciones melódicas y por la importancia acordada a grados secundarios (dominante de la relativa). Además, suavizan la curva de tensión al eliminar el clímax agógico y de altura del c. 45 del texto de Chrysander. Estas conclusiones, por supuesto, son congruentes con las modificaciones no-estructurales que describíamos más arriba, y que se podrían resumir como un moderar, limar aristas, evitar los despliegues de virtuosismo y de ingenio, simplificar ritmo y melodía.

Sonatas corellizantes



Las primeras cuatro sonatas de la serie [A] (sonatas en trío) establecen una relación distinta con Corelli que la que acabamos de examinar. En primer lugar, están compuestas sobre el molde de sonata da chiesa, con los cuatro movimientos consabidos. En segundo, imitan el estilo compositivo del influyente autor. En tercer lugar, utilizan motivos o sujetos corellianos, especialmente al comienzo de cada tiempo. Y por último, algunos movimientos de estas piezas están directamente basados en sonatas y conciertos de Corelli, aunque en ningún caso se trata de una mera transcripción. Las dos primeras sonatas de la serie las encontramos también transcritas en los cuadernillos de teclado R79 y R80,²⁸ una circunstancia afortunada que nos ha permitido reconstruir hipotéticamente la parte de segundo violín, cuyas fuentes no han llegado hasta nosotros.²⁹ Veamos, a manera de estudio de caso, la segunda de estas sonatas (nº de catálogo So02), cuyos movimientos primero y segundo aparecen editados en el apéndice musical al final del libro.

El primer movimiento, aun cuando no parodia ningún trozo corelliano en particular, remeda escrupulosamente los gestos y el planeamiento de sus homólogos en la obra del maestro. Una elección casi al azar entre los movimientos iniciales de las sonatas de iglesia de Corelli, el del Opus 3 nº 8, nos da el siguiente cuadro comparativo:







28. Esta situación aparece como confirmación circunstancial para nuestra tesis sobre la pre-existencia de una versión de conjunto de las "sonatas" que discutimos en la sección previa. El caso es exactamente paralelo a éste, con la única diferencia de que en éste se conservaron las fuentes para conjunto, en aquél, no.

29. En el caso de la primera sonata, también buena parte del primer violín, pues de éste sólo se conservan los dos últimos movimientos.

Tabla 2. Esquema comparativo del 1º movimiento de la sonata [A] 2 y un modelo corelliano.

[A] 2, I	Figura inicial 	Inmediata cadencia en I (c. 6)	Cadena descendente de retardos entrelazados, usando motivo inicial (cc. 6-10)		Cadencia en vi (c. 12)
Op. 3/8, I	Figura inicial 	Idem.	Idem.	Cadencia en V, nueva cadena similar a la anterior (cc. 8-10)	Idem.

(continúa)

[A] 2, I		Regreso a I sin proceso moduladorio, cadencia en V (cc. 12-16)	En el proceso siguiente, uso del motivo anacrúsico 	Y finalización con 	Detención sobre el V (c. 20)	Proceso cadencial a base de cadenas de retardos descendentes, precedidos por 
Op. 3/8, I	Cadena ascendente de retardos, cadencia en V/vi (cc. 11-12)	Regreso a I sin proceso moduladorio, detención sobre el V grado (cc. 12-14)	En el proceso anterior, uso del motivo anacrúsico 	y finalización con 	Detención sobre el V (c. 14)	Proceso cadencial a base de cadenas de retardos descendentes, precedidos por 

Más allá del obvio paralelismo, notemos de paso que los elementos sin paralelos en la versión chiquitana tienen que ver con momentos de énfasis de dominantes, ya sea del tono principal, o de su relativo. Recordemos entonces que la eliminación de una extensa prolongación de la dominante del relativo mayor fue una de las modificaciones estructurales más notables en nuestro análisis de la Corrente en Re menor y su versión chiquitana.

El segundo movimiento resulta ser una re-elaboración del Allegro (segundo movimiento) de la sonata Opus 5 n° 4, en Fa Mayor como la sonata que discutimos. La versión chiquitana, por supuesto, evita las notas que usa Corelli fuera del registro usual en las reducciones, cambia como de costumbre el compás de 4 negras por el de 2/4, y adecúa el carácter del movimiento a lo que es apropiado en una sonata en trío, obviando los pasajes de agilidad, las dobles y triples cuerdas, y los audaces saltos violinísticos liberalmente empleados por el compositor. Pero va mucho más allá de esto: es una verdadera recomposición, que utiliza los materiales corellianos y el marco general del

movimiento para producir algo marcadamente distinto. Como se puede apreciar en el esquema siguiente (Tabla 3), la nueva versión conserva los rasgos fundamentales de la doble exposición inicial seguida de una modulación al VI grado y de la exposición final (con el orden de dux y comes invertido) interrumpida por un calderón o cuasi-calderón y coronada por un adagio cadencial.

Tabla 3. Esquema comparativo del 2º movimiento de [A] 2 y su modelo corelliano.

	c. 11	c. 19	c. 27	c. 32	c. 36	c. 42
Op. 5/4, II	Exp. Fa 4 x tema (miniepisodio entre 2 y 3) → Cad. Do	Exp. Fa 2 x tema → 2 x Cad Fa	Fig. A Prog. Sib Do → Cad. Re	Fig. B Prog. Sol Fa + → Cad Do	Fig. B en bajo → Fa	Exp. Fa 1 x Tema + Prog sobre cola sujeto → Cad Do
	c. 19	c. 26	c. 41			
[A]2, II	Exp. Fa 3 x tema → Cad Fa + escalas desc. → Cad. Do	Exp. Fa 3 x tema* desemboca en →	Fig. D solos en eco, contrapunto con cabeza sujeto Fa Do → Cad. re	—————→		

(continúa)

	c. 47	c. 53	c. 60	c. 61
Op. 5/4, II	Fig. A+ B' Prog. Fa sol → Cad sol	Fig. C +B' en bajo Prog. sol Fa	Exp. Fa 2 x tema (orden inverso) + cadena de 7as sobre cola sujeto → V/Fa	Adagio cadencial
	c. 60	c. 64	c. 84	c. 88
[A]2, II	Fig. A en ecos cortos. Prog. re Sol Do Fa Sib (como IV/Fa)	Fig. C en 3ª paralelas como línea ascendente Fa	Exp. Fa 2 x tema (orden inverso) + cadena de 7as sobre cola sujeto + escalas desc→V/Fa	Adagio cadencial idéntico a Op. 5/4

Clave: La línea superior indica el compás de conclusión de la sección; Exp. = exposición; 4x tema = cuatro presentaciones del sujeto; Fig. = figuración característica en un pasaje no expositivo; A = bordadura alternada con salto; B = arpeggios de 3 notas – B' "arpeggios" de 2 notas; C = grupetto; D = mixta; Prog. = progresión. Las armonías designadas no indican necesariamente una modulación; Cad. = cadencia.

Nota: La cuenta de tres presentaciones del tema en la segunda parte de la doble exposición de Chiquitos depende de la exactitud de mi reconstrucción de la parte de segundo violín. Las demás cifras son independientes de mi intervención.

Es notable el detalle del cambio del acorde suspensivo previo a este último: la versión Chrysander adopta una fórmula de máxima tensión —una séptima en tercera inversión— mientras que la de Chiquitos la suaviza —una simple tríada de dominante. Por lo demás, Chiquitos omite la exposición central de Chrysander y configura de manera totalmente distinta los “episodios”,³⁰ eludiendo la cadencia en sol (II grado) y abreviando las cuatro secciones en dos (o las dos en una, si se ignoran las subdivisiones marcadas con líneas de puntos). A pesar de esto, conserva dos de los cuatro diseños de figuración de aquél (A y C). Descartando los efectos solísticos de cuerdas múltiples, aprovecha los dos violines para lograr efectos de eco, pero le niega al violón la posibilidad de integrarse él también en la conversación (no incluye pasajes de agilidad en el bajo, presentes en la versión Chrysander).³¹

Los primeros cuatro compases del tercer movimiento del Ejemplo 2, si mi reconstrucción del violín segundo es correcta, son casi idénticos al comienzo del Vivace final del Concerto grosso Opus 6 n° 7 de Corelli. Los cuatro compases siguientes tienen similitud con la conclusión de ese movimiento (nótese las apoyaturas descendentes y la serie de cuartas en el bajo). La frase repetida que continúa y concluye la breve sección, si bien no puede considerarse modelada sobre algún lugar específico de Corelli, muestra gran afinidad con pasajes como el de la Sarabanda del Opus 5 n° 10 (tercer movimiento).

El último movimiento de nuestra sonata es dependiente del Allegro que concluye el Opus 3 n° 1. El 6/8 de Corelli ha sido llevado a 3/8. Los primeros 19 compases (según la métrica chiquitana) son casi iguales —sólo se ha cambiado el orden de las entradas y eliminado las notas fuera de registro. Los últimos compases de ambas versiones también son similares; se debe tener en cuenta que Ciriaco debió eliminar la última exposición del tema en el bajo por estar fuera del registro del violón. Las secciones internas de las dos versiones, en cambio, son totalmente distintas. En este caso, a diferencia de los examinados anteriormente, el arreglo es considerablemente más extenso y con más saltos melódicos que el modelo. Sin embargo, en la conducción de las voces no aparecen complejidades rítmico-melódicas tales como las de los cc. 12 a 16 del violín 2 en la edición de Chrysander. Y la mayor extensión es resultado de

30. Evidentemente no se trata de episodios en el sentido tradicional del contrapunto, sino que están más bien relacionados con los pasajes solistas del concierto. Uso el término sólo para ser congruente con la terminología de fuga.

31. Dejo para otra ocasión la interpretación de esta limitación del bajo, que implica una visión distinta de la interacción musical con respecto a las elegantes conversaciones de bellos espíritus en los salones de la Academia. Que yo sepa, la sonata a trío no ha sido tratada desde esta óptica, como lo han hecho E. Meyer: *English Chamber Music* para la música de cámara isabelina o T. Adorno: “Kammermusik”, en *Musiksoziologie* para la clásico-romántica.

Minuet

The image displays a musical score for a Minuet, divided into two systems. The first system includes Violín 1, [Violín 2], Violón, and Corelli. The second system includes vl 1, [vl 2], vn, and Corelli. The score features various tempo markings such as 'Grave' and 'Vivace', and includes specific opus numbers and movement indicators like 'op. 6/7, VII' and 'op. 5/10, III'. Fingerings and bowings are indicated with numbers and symbols throughout the score.

Ejemplo 2. Sonata [A] 2, movimiento III y similitudes con Corelli.

la inserción de pasajes no contrapuntísticos, de figuración rápida y cuasi-mecánica. De hecho, el plan del cuarto movimiento de la sonata chiquitana es claramente similar al del segundo, y las figuras usadas también. Podría pensarse que la similitud de los sujetos fugales de ambos trozos haya inspirado esta asimilación. Ahorraré al lector el tedio de un esquema formal más: sólo me parece necesario comentar que, cuando Corelli es, como en esta ocasión, contrapuntista y académico, nuestro Ciriaco lo torna más popular, más accesible, aligerando la polifonía, marcando más claramente las secciones, insertando largos pasajes de figuración repetida sobre alternancias I – V; en resumen, quitándole la pretensión de erudición.

Por supuesto, las reducciones de Chiquitos no son el único lugar que reprodujo y transformó las músicas de Arcangelo Corelli. Además de las innumerables ediciones y manuscritos de sus obras confeccionados durante el siglo XVIII, y junto al influjo que ejerció su arte en casi todos los compositores de la generación siguiente, un nutrido grupo de compositores se sintió impulsado a emularlo más directamente, publicando arreglos de sus obras o utilizándolo explícitamente como modelo. Ahora bien, en todos los casos que hemos podido estudiar, estas piezas “corellizantes”, si no se limitan a una imitación académica y estereotipada (Ravenscroft), invariablemente enriquecen la clásica formulación corelliana con elementos tales como nuevas líneas contrapuntísticas, elementos del estilo personal del autor, pasajes de virtuosismo, mayor actividad del bajo (Geminiani, Veracini, Telemann). La originalidad del compositor / arreglador de Chiquitos radica en la consistencia de un enfoque que apunta siempre a moderar los impulsos, a dulcificar suavizando, a limitar los extremos, a simplificar las estructuras, a armonizar los sentimientos, y que al mismo tiempo despliega la más absoluta indiferencia por la integridad de las sonatas corellianas, recombinando los movimientos como en un centón.

Arcadia

La sociedad que, como mencionamos al comenzar este escrito, honró a Corelli, Scarlatti y Pasquini, la Accademia dell’Arcadia, reunía a los círculos literarios y artísticos que habían rodeado a la exiliada reina Cristina de Suecia (una de las principales mecenas de Corelli) en Roma. La Academia tomó su nombre de la égloga dramática homónima de Jacopo Sannazzaro (1458-1530). Los graves y circunspectos hombres de letras tomaron cada uno un nombre mítico de pastor y se imaginaron viviendo en un país virtual, coextenso con la semi-mítica geografía del antiguo Peloponeso, de economía pastoril. Representaban así, bajo la forma de “república democrática de las letras”, una sociedad ideal en la que no existían cuidados mundanales (ya que los rebaños prácticamente se cuidaban solos), luchas políticas, ni mezquindades pecuniarias. Durante sus convocatorias, pasaban el tiempo discutiendo temas lite-

rarios y filosóficos, oyendo música y poesía, y jugando juegos de ingenio. Cada cuatro años, sus olimpiadas consistían en competencias de ingenio y elocuencia, debates, improvisación de poesía, y otros juegos mentales.³²

Continuando y desarrollando la tradición clásica, Sannazzaro alababa “las canciones silvestres grabadas sobre las ásperas cortezas de las hayas”, tan deleitosas como “los cultos versos escritos en las satinadas páginas de dorados libros” y apreciaba más la música de la tosca caña pastoril que la de preciosos instrumentos en pomposas cámaras.³³ La Arcadia era la tierra de la poesía, del amor y de la evasión. Doscientos años después, los académicos, reaccionando contra la artificialidad y amaneramiento que observaban en la literatura del seicento, veían en el filón pastoral la posibilidad de representar la inocencia, la simplicidad, la gracia y la castidad, no sólo como objeto de deleite estético, sino también como medio de regeneración espiritual.³⁴ Basándose en leyes “naturales” y “universales”, Gravina³⁵ requería que la literatura se expresase “con la máxima claridad, esencialidad, economía de medios, de modo tal que sus contenidos resulten [...] evidentes no sólo a un círculo restringido de entendidos, sino también al ‘pueblo’”. Esto conllevaba una simplicidad desprovista de adornos, una ausencia de todo artificio, una valoración de la espontaneidad y la inmediatez. En cuanto a la forma, la doctrina exigía un control racional y un ordenamiento cohesivo de las pasiones y de la fantasía. Afectos e imaginación son sólo los medios para llegar al fin último, el “bien del intelecto”, el “sano juicio”.

Esta doctrina tuvo resonante eco, no sólo en la literatura “pura” sino también en la ópera. Además de las consabidas reformas de Zeno y Metastasio con respecto al libreto, Ellen Harris ha mostrado que el ideal pastoral tenía una contrapartida en el lenguaje musical. Sus observaciones, si bien limitadas a géneros vocales, están formuladas en términos que nos permiten aplicarlas a la música instrumental. La pastoral, más allá de tópicos como las tonalidades de Fa o Sol, el uso de bordones o el ritmo de siciliana, se rige por una eco-

32. S. Kiernan: “Animadversions on the ‘Cultural Olympics’”, *Australian Humanities Review*, (2000).

33. “Le silvestre canzoni vergate ne li ruvidi cortecci de’ faggi diletтино non meno a chi le legge, che li colti versi scritti ne le rase carte degli indorati libri; e le incerate canne de’ pastori porgano per le fiorite valli forse più piacevole suono, che li tersi e pregiati bossi de’ musici per le pompose camere non fanno”; J. Sannazzaro, *Arcadia*, 1

34. Algunos escritos teóricos fundamentales de la Arcadia son Giovanni Mario Crescimbeni: *Istoria delta vulgare poesia* (1697) y *Bellezza delta vulgare poesia* (1730); Gianvincenzo Gravina: *Della ragione poetica* (1708).

35. La descripción que sigue está basada en S. La Via: “Da Gravina a Corelli”, en *Le arti in gara*. Agradezco al Prof. La Via su generosidad al haberme hecho llegar su texto antes de la publicación.

nomía de medios instrumentales y vocales, una economía de material motivico (estrecha relación entre las melodías de las dos secciones de las arias da capo), una economía en los contrastes de compás y forma, una economía, en fin, de tiempo —es mucho más breve que la ópera heroica. Simplicidad y regularidad son conceptos dominantes, especialmente en la música pastoral de Alessandro Scarlatti (colega de Corelli en la Arcadia).³⁶

Desconocemos si la adhesión de Corelli a la Academia se debió, como sugiere Fabrizio Della Seta, a una atávica ansia de ennoblecimiento artístico e intelectual,³⁷ o a una genuina comunión de ideales. Pero podemos observar en la obra del “boloñés” características de estilo, carácter y forma asimilables a las doctrinas gravinianas, y que en parte coinciden con las que Harris señala para la pastoral scarlattiana. Es un lugar común hablar de él como representante de “la fase serena y clásica del arte musical barroco”,³⁸ del “notable sentido del equilibrio” de las fuerzas musicales y de la “moderación con que trata a cada elemento (ritmo, melodía, armonía), [lo que] ayuda a explicar su cooperación con los demás elementos para lograr la unidad formal de la totalidad”.³⁹ Estas apreciaciones no son sino un eco tardío de la frase del Custode de la Arcadia: en la música de Corelli “l'allegro non mai offese il grave”.⁴⁰

Stefano La Via ha abordado en un convincente estudio el problema específico de la relación entre la técnica y estética de Corelli y las doctrinas de Gravina. Analizando la sonata Opus 4 n° 3 llega a la conclusión de que “en ella quizás se puede descubrir el supremo ejercicio de los principios teóricos gravinianos” (“si può forse scorgere l'attuazione somma dei princìpi teorici graviniani”). Su minucioso examen de la obra lo lleva a descubrir en ella muchos aspectos integradores, no sólo dentro de cada movimiento, sino entre movimientos, hasta tal punto que ella puede ser descrita como un gran ciclo narrativo, a la manera que solemos entender la música post-beethoveniana:

[...] analizando, escuchando, o aún mejor, ejecutando la Tercera Sonata del Opus IV, se tiene la sensación de seguir un recorrido lineal que gradualmente conduce desde la expresión controlada de “afectos” —sean ellos de solemne gravedad con matices patéticos (Preludio) o de una

36. E. Harris: *Handel and the Pastoral Tradition*, 38-45.

37. F. Della Seta: “La musica in Arcadia al tempo di Corelli”, en *Nuovissimi Studi Corelliani*, 123-148, citado en La Via: “Da Gravina a Corelli”, en *Le arti in gara*.

38. D. Grout y C. Palisca: *Historia de la música occidental*, vol. 1, 465.

39. W. S. Newman: *The Sonata in the Baroque Era*, 158.

40. Giovanni Mario Crescimbeni: *Notizie storiche degli Arcadi morti* (Roma: Antonio de' Rossi, 1720), vol. 1, 259 ss. (cap. 82). Tomo la cita de S. La Via: “Da Gravina a Corelli”, en *Le arti in gara*, quien a su vez la recoge de M. Rinaldi: *Arcangelo Corelli*, 427-28.

animación más agradable, espontáneamente alegre (Corrente)— a la exposición racional y rigurosamente lógica de “conceptos” (Sarabanda), culminando con la conquista final del orden, de la unidad y del equilibrio perfectos (fugato de la Gavota).⁴¹

El perfecto equilibrio entre cohesión y variedad, las relaciones motívicadas, la dialéctica de los afectos hacen de esta sonata una “obra de arte” en el sentido descrito por Lydia Goehr: completa, íntegra y acabada.⁴²

A los rasgos apuntados por La Via podemos agregar el carácter paradigmático de la obra de Corelli en su conjunto, que parecería haber sido planeado por el propio autor. Publicar a intervalos regulares (4 a 6 años, excepto los Concerti) colecciones, todas de 12 obras, alternando regularmente y equilibrando el contenido entre camera y chiesa sugiere una clara voluntad de subordinar la variedad a un proyecto cohesivo y racional.⁴³ Si, como parece, cada nuevo libro aparecía luego de una selección entre muchas obras compuestas y una revisión editorial rigurosa, la actitud de Corelli implica una afirmación sin precedentes, y sin muchos ejemplos posteriores, de su voluntad de control total sobre su texto: el poder autorial glorificado.

Utopía

En el imaginario cultural occidental, las misiones jesuíticas del Paraguay⁴⁴ han tenido siempre un toque de Arcadia y un mucho de Utopía. La representación arcádica fue hecha patente por el influyente libro de Cunninghame Graham *A Vanished Arcadia*,⁴⁵ y las vívidas y múltiples descripciones de cronistas en las que se presentan imágenes de pueblos enteros dedicados al cultivo de las artes y descuidados de su sustento y su gobierno insuflaron vida a

41. “[...] analizzando, ascoltando o ancor meglio eseguendo la Sonata Terza dell’Op. IV, si ha l’impressione di seguire un percorso lineare che gradualmente conduce dalla espressione controllata di “affetti” —siano essi di solenne gravità con sfumature patetiche (Preludio) o di più piacevole, spontaneamente gioiosa animazione (Corrente)— alla esposizione razionale e rigorosamente logica di “concetti” (Sarabanda), culminante nella conquista finale dell’ordine, dell’unità e dell’equilibrio perfetti (il fugato della Gavotta)”; S. La Via: “Da Gravina a Corelli”, en *Le arti in gara*.

42. L. Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*.

43. Este aspecto fue subrayado por W. S. Newman: *The Sonata in the Baroque Era*, 156-57.

44. En este apartado he optado por usar libremente textos referidos a las distintas reducciones de la Provincia del Paraguay, no ciñéndome a las de Chiquitos. Si bien había pronunciadas diferencias entre las diversas áreas, debidas sobre todo a las diversas culturas indígenas, la concepción utópica —en la medida en que es aplicable— se extiende a todas ellas.

45. R. B. Cunninghame Graham: *A Vanished Arcadia*.

esa visión. Está resumida en las frases escritas en San Rafael por Martin Schmid: “Vivo y gozo en general de una buena salud constante. Es más, llevo una vida no sólo alegre sino deliciosa. En una palabra: canto, taño, juego o más bien bailo, danzo [...] más bien soy misionero precisamente porque canto, taño y danzo”.⁴⁶ Una muestra de la pervivencia actual de esta imagen es la exitosa película *La misión*, la que en su mismo comienzo nos confronta con la imagen arcádica de un misionero solitario, en un entorno natural, expresando sus sentimientos a través de un pastoril oboe, con una melodía cuasi-improvisatoria de Ennio Morricone.⁴⁷

En cuanto a Utopía, ya en el siglo XVIII nos encontramos con un jesuita de la Provincia Paracuaria, José Manuel Peramás, que realiza una sistemática y detallada comparación entre las reducciones jesuíticas del Paraguay y la República de Platón, concluyendo que “entre los indios guaraníes de América se realizó, al menos aproximadamente, la concepción política de Platón”.⁴⁸ No han faltado los historiadores posteriores que destaquen las estrechas analogías entre los emprendimientos americanos y los programas de Tomás Moro y otros utopistas europeos.⁴⁹ E. Gothein pone de manifiesto notables semejanzas e intenta demostrar una vinculación histórica entre las reducciones jesuíticas y *La Ciudad del Sol*, de Tommaso Campanella: además de propagar la fe cristiana, la Compañía pretendía establecer en un nuevo mundo una nueva sociedad, en la que el trabajo humano sería considerado dignificador y no degradante y el Estado existiría para promover el bienestar de los súbditos.⁵⁰ Otros autores, comenzando por Muratori en el siglo XVIII, han visto en las reducciones una tentativa de retornar a la primitiva comunidad de los primeros cristianos;⁵¹ Clovis Lugon le ha dado a esta línea un giro a la izquierda, asegurando que los jesuitas apuntaban a un rígido comunismo.⁵²

46. El texto original dice así: “Me vivere, utique valetudine satis commoda et constanti; imo et vitam agere non laetam tantum, sed deliciosam. Verbo: canere, psallere, ludere, imo et saltare, tripudiare ... imo missionarium, dico ego, et ideo missionarium quia cano, psallo, tripudio”. Carta del 10 de octubre de 1744 a Josef Schumacher, S. J. (Lucerna), en R. Fischer (ed): Schmid: Briefe, 84 (traducción del autor). Las cartas de Schmid están en su mayoría traducidas al castellano en W. Hoffmann: Martin Schmid, 120-56.

47. “Gabriel’s oboe”, en *The Mission*, dirigida por Roland Joffé (Warner Bros., 1986).

48. J. M. Peramás: *La República de Platón y los guaraníes*, 20-21.

49. S. Zavala: *La utopía de Tomás Moro en la Nueva España*; R. Gutiérrez: “Utopías religiosas y políticas”, sumarios, 100-101 (1986). Peramás también aludía a Moro (J. M. Peramás: *La República de Platón y los guaraníes*, 52).

50. E. Gothein: “Lo stato cristiano-sociale dei gesuiti nel Paraguay”, en *L’età della controriforma*.

51. L. Muratori: *Il Cristianesimo felice nelle missioni*.

52. C. Lugon: *La république communiste-chrétienne des guaranis*.

El topos no ha perdido su actualidad. Chiquitos: historia de una utopía; Misiones: una utopía política; “La utopía construida”; y “Hacia la realización de la utopía” son títulos de libros y capítulos de libros publicados en los últimos veinte años por historiadores serios.⁵³ Yo mismo he intentado demostrar que los jesuitas nutrían una visión utópica de su misión, una mentalidad que se refleja en el estilo de las músicas compuestas o adaptadas por ellos.⁵⁴

El resumen de la imagen utópica presentado por Lucía Gálvez concentra muchos de los elementos usuales de la formulación:

Trabajo liviano aligerado por la música, cotidianeidad embellecida por las fiestas, seguridad reafirmada por los ritos repetidos una y otra vez, erradicación de la miseria y el hambre, relativa igualdad social, ¿fueron alcanzados alguna otra vez en la historia de la humanidad?⁵⁵

Le falta, sin embargo, el ingrediente esencial de la “simplicidad natural”, repetidamente invocado desde Peramás⁵⁶ en adelante para criticar el artificio y las innecesarias complicaciones de la vida europea. El jesuita Alfonso Sánchez, misionero en el vecino Chaco, habla así de los vilelas:

[El estado de estos indios] nos hace conocer lo mucho que hemos desdicho de la antigua sencillez de nuestra naturaleza, que necesita muy pocas cosas. Ellos viven contentos, sanos y robustos, y llegan a una edad muy avanzada, sin conocer las sedas, el oro, plata, ni tantas especies diferentes de manjares exquisitos y otras muchas cosas que por el capricho o delicadeza de nuestros antepasados miramos ya nosotros como necesarias.

Es cierto que por medio de estas cosas nos libramos de muchas y graves molestias; pero, ¿qué importa, si en lugar de ellas nos hemos cargado con una pesadísima carga de cuidados, todavía más penosos, y con achaques molestísimos y tan frecuentes de que ellos, por su parsimonia y sencillez, están exentos? Ninguno de ellos conoce la cara a los pesares, y aún cuando no tienen qué comer, están echados con el mismo sosiego y paz que si estuvieran hartos. [...] p. 62] no tienen jamás pleitos para conservar y adquirir la posesión de ninguna cosa, ni es menester que echen líneas ni discurren trazas para mantener el estado, mucho menos para mejorarlo.⁵⁷

53. A. Álvarez Kern: *Missões: Uma utopia política*; A. Parejas y V. Suárez: *Chiquitos: Historia de una utopía*; L. Gálvez: *Guaraníes y Jesuitas*.

54. L. J. Waisman: “Música misional y estructura ideológica en Chiquitos”, *Revista Musical Chilena*, 45 (1992).

55. L. Gálvez: *Guaraníes y Jesuitas*, 312.

56. Por ejemplo, J. M. Peramás: *La República de Platón y los guaraníes*, 131, 146, 148.

57. Citado en G. Furlong: *Entre los Vilelas*, 61-62.

Fue intención de los jesuitas mantener ese estado de sencillez y plenitud, guiándolo y dirigiéndolo según la ley “natural” y universal, representada para ellos por el Evangelio. Y es esa combinación de simplicidad natural y encauzamiento racional lo que lo liga, sin llegar a confundirlo, con la Arcadia.

La deconstrucción de la Arcadia en la Utopía

El hecho de que el epíteto tantas veces conferido a Corelli, “Orfeo”, haya sido también asignado a Martin Schmid,⁵⁸ sindicado por los jesuitas como el creador de la práctica musical chiquitana,⁵⁹ nos haría prever quizás un viaje tranquilo para las composiciones del primero a la tierra del segundo. La descripción más conocida de la música de estas reducciones la caracteriza como “fácil pero agradable y adecuada para esta gente”.⁶⁰ Si la “gente” era simple como los pastores de Arcadia, la música de Corelli debería haberles calzado como un guante. Y sin embargo, como hemos visto en apartados anteriores, ésta fue sometida a una serie de alteraciones que configuran una verdadera metamorfosis.

El anónimo compositor / arreglador a quien nos hemos referido como Ciriaco comienza por desestimar la integralidad cíclica de las sonatas. Los movimientos son desprendidos de la obra total y re combinados entre sí y con fragmentos de otros autores (quizás del propio Ciriaco). En algún caso, la combinación es transgénica, saliendo de los límites usuales de la sonata. Luego alguien “bautiza” a muchos de los trozos corellianos y no corellianos con apelativos (“Endechas”, “Pitipié”, “Suspiros”, “Lágrimas”, “Al archiduque Joseph Benedicto”) que les dan un contenido referencial, negándoles su carácter de “música pura” o “afectos puros”. Los nuevos apelativos tienen implicaciones a menudo indescifrables para nosotros, quizás porque hagan referencia al empleo de las músicas en algunas de las representaciones teatrales o danzadas que se llevaban a cabo en las reducciones. Cuando el rótulo puede identificarse con un afecto, no podemos relacionar al trozo con la tradición europea de representación de los afectos —el caso de la Gavota en La Mayor (Opus 5 n° 9) y su alias, “Lágrimas”. Con todas estas jugadas, Ciriaco nos

58. J. M. Peramás: *Tredecim virorum paraguaicorum*, 406: “Indicarum gentium velut alter Orpheus”

59. Sobre Martin Schmid como músico se puede ver L. J. Waisman: “Martin Schmid als Musiker”, en Martin Schmid.

60. Según texto del misionero J. Knogler: “Bericht von deren Schiquiten” reproducido con un texto introductorio en J. Riester: “Julian Knogler, S.J. und die Reduktionen der Chiquitano”, *Archivium Historicum Societatis Jesu*, 39/78 (1970), 337.

disuade de la práctica de la audición estructural⁶¹ y nos predispone a escuchar no obras sino textos.⁶²

En el interior de cada movimiento, Ciriaco realiza las modificaciones necesarias no sólo para facilitar su ejecución, sino también para adaptarlo a una sensibilidad más clásica, más serena, más simple aún que la del arcádico Corelli. Al suprimir pasajes enteros, los denuncia como accesorios; al quitar artificios, los identifica como tales; al suavizar las tensiones, califica al compositor como desmedido. La nueva versión, estableciendo la posibilidad de opciones, desmonta la trama conceptual sobre la que se asienta la construcción clasicista arcádica. Lo necesario aparece como complemento y los suplementos se internan en el objeto.

Más allá de los resultados del análisis, debemos recordar también que esta música, en última instancia, llegaba a los indígenas como algo impuesto. Aunque sea cierto que ellos disfrutaban con ella, aunque muchos indios se hayan perfeccionado voluntariamente en su ejecución y escritura, no tenían opción. La música era parte del paquete civilizador que sólo se podía rechazar a riesgo de la subsistencia misma del grupo (no ser protegido por los jesuitas era ser esclavizado por los demás blancos). Esta prescriptividad de la música (incluyendo la de Corelli y la corellizante) acuerda bastante bien con el autoritarismo apenas velado en la “república de las letras”: es obligatorio practicar el arte de acuerdo con las mejores reglas —las que pono yo.

En realidad, no era necesario deconstruir la Accademia dell' Arcadia. Desde su misma fundación debió estar claro, aún para los propios miembros, que los ideales pastoriles de simplicidad, modestia y naturalidad incluían sus suplementos derrideanos de complejidad, orgullo y artificio. Hace décadas que los críticos literarios vienen señalando el aspecto lúdico de esa pose, su ironía, el carácter de diversión que poseían las reuniones de los doctos, más allá de sus posturas moralizantes.⁶³ Las controversias internas, y el cisma de 1710 en especial, pusieron de relieve el carácter autoritario de sus doctrinas literarias. Sin embargo, las teorías fueron escritas, publicadas y sostenidas; los nombres arcádicos ostentados; y el “P. A.” agregado con orgullo a sus firmas como un certificado de prestigio. La fundación de decenas de filiales de la Accademia, la enorme influencia que tuvo a todo lo largo del siglo XVIII en

61. Entre las muchas problematizaciones de este término como ideal de actitud activa por parte del oyente, señalamos el artículo de R. Subotnik: “Towards a Deconstruction of Structural Listening”, en *Explorations in Music, the Arts and Ideas*.

62. He escrito sobre las ventajas de este tipo de recepción en “¿Cómo escuchar la música colonial latinoamericana?”, *Música e investigación*, 2 (1998).

63. Ver, por ejemplo González Porto-Bompiani: *Diccionario Literario*, vol. 1, voz “Arcadia”.

la cultura oficial, nos revelan que el reconocimiento racional de contradicciones y engaños no es suficiente para desestabilizar un concepto que de alguna manera responde a necesidades socio-culturales.⁶⁴ Sólo la praxis deconstruye con eficacia: cuando la construcción arcadiana se enfrentó en la vida real con una sociedad que en muchos (aunque no todos) de sus aspectos encarnaba su ideal, mostró no sólo sus contradicciones: mostró que de alguna manera estaba construida sobre los contrarios de sus dogmas más proclamados. Las sonatas de Corelli fueron transmutadas por los misioneros en un intento de acomodarlas a la Arcadia del nuevo mundo, pero aún esto resultó inadecuado: en las nuevas versiones creemos ver encarnada la visión mental de los sacerdotes acerca de su Arcadia,⁶⁵ no la de sus neófitos. Los indios, que cuidaron con amor el legado jesuítico, conservaron las partituras hasta hoy, pero no integraron esta música en su cultura: a diferencia de gran parte de las composiciones vocales, que fueron copiadas y recopiadas durante dos siglos por amanuenses indígenas para compensar el desgaste de los papeles producido por el uso constante, las sonatas, aún transmutadas, quedaron como objetos inertes en lo sonoro, como símbolos mudos de un pasado cultural venerado. Las prácticas musicales actuales de chiquitanos y mojeños,⁶⁶ que mantienen viva una parte del repertorio jesuítico, no incluyen ningún resabio de Corelli.

Europa convirtió a Corelli en prototipo no superado de música arcádica, en modelo de referencia para ser imitado por epígonos o impugnado por nuevos desarrollos, en una palabra, en un paradigma cultural. Chiquitos (¿América?) primero dispersó su voz autorial, luego lo recluyó entre los objetos mudos de su museo de símbolos culturales.

64. De la misma manera que el posmodernismo y la “nueva musicología”, como meros juegos intelectuales, no hacen mella en las estructuras autoritarias, asimetrías de poder y deshumanizaciones contra las cuales apostrofan. Más bien contribuyen a su sostenimiento, funcionando como “opio de los intelectuales progresistas”.

65. Cfr. J. M. Peramás: *Tredecim virorum paraguaicorum*, 432: “Verum haec dicta sunt de Musica (qualis erat Schmid) gravi, modesta, temperata, pieque & caste in animos influente”.

66. El caso de los archivos de Mojos debe interpretarse como una confirmación de esta tesis: no conservan música de Corelli porque no conservan partes que se remonten a la época jesuítica —todas son copias posteriores a la expulsión.