

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

La MÚSICA en el URUGUAY por LAURO AYESTARÁN Volumen II



Homenaje en el
centenario de su
nacimiento

Exposición
documental



◀
Fotografía de carátula:
Lauro Ayestarán en su estudio
Clisé del diario *La Mañana*.

Centro Nacional de Documentación Musical
Lauro Ayestarán

Exposición documental

Teatro Solís
Sala de Exposiciones
25 de abril al 25 de agosto 2013
Montevideo

**La MÚSICA
en el URUGUAY**

**por LAURO
AYESTARÁN**

Volumen II

**Homenaje en el
centenario de su
nacimiento**



▲
Lauro Ayestarán grabando a Vicente Sánchez en la trastienda de una panadería.
Treinta y Tres, 27 de junio 1958.

Presentación

Celebración, augurio y agradecimiento

Cuando en la historia se cumplen determinados aniversarios que invitan al homenaje, no necesariamente se cumplen al mismo tiempo las expectativas o se realizan los sueños que nos vinculan a la persona o al acontecimiento objeto de la celebración. Afortunadamente, la conmemoración de los cien años del nacimiento del principal investigador de la música en el Uruguay e indiscutible pionero de nuestros estudios musicológicos —en términos cuantitativos y cualitativos— está acompañada de varios hechos concretos que también merecen celebrarse en el marco de esta exposición de homenaje. Esos hechos, tardíos pero contundentes, tienen inicio a partir de la adquisición en 2003 de una parte del imponente archivo de Lauro Ayestarán por el Estado (o sea todos nosotros), se consolidan con la creación en 2009 del Centro Nacional de Documentación Musical (CDM) y se proyectan hacia el futuro, gracias a las ininterrumpidas actividades de recuperación física, ordenamiento y difusión de los materiales.

Los objetivos son muy claros: reunificar el acervo original, actualmente desmembrado, revitalizar el trabajo sistemático de estudio en profundidad de nuestras músicas y ofrecer a los futuros investigadores la posibilidad de retomar el legado de Ayestarán para revertir definitivamente el riesgo del olvido histórico, y la consecuente pérdida de la memoria cultural. Esos fueron los propósitos a los que Ayestarán dedicó su lamentablemente breve pero increíblemente intensa vida, tal como queda claro en el recorrido de esta exposición.

En 1967, a un año de su prematura desaparición física, un por entonces muy joven discípulo suyo, alertaba desde las páginas del semanario *Marcha* sobre el riesgo de “presenciar con indiferencia una especie de definitivo entierro intelectual” del gran maestro (“*Lauro Ayestarán, uruguayo*”, Coriún Aharonián, 11 de agosto 1967). El peligro era cierto, tuvieron que transcurrir largas décadas para que recién ahora sea posible comenzar a apreciar públicamente la plena dimensión del trabajo de Ayestarán. Este es el enorme tesoro que el CDM expone en esta muestra, que es apenas y exactamente eso, una pequeña muestra de lo mucho que aún queda por descubrir e investigar.

El desafío y el augurio consisten ahora en transformar todos estos signos vitales en un renacer de la musicología en el Uruguay, abordada con el rigor científico que le corresponde: el que se respira entre los valiosos documentos históricos que hoy aquí podemos apreciar. Una Musicología a la altura de la importancia de la música, de *todas* las músicas, en la vida del ser humano, tanto en la dimensión individual como en la proyección social que su presencia significa para la afirmación de nuestra pertenencia e identidad cultural.

Leonardo Croatto

Coordinador musicológico

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

El Folklore que por definición es la ciencia que estudia los saberes populares, eso que lleva el hombre, no recibido por vía institucional, sino que por la vía de la tradición, nos hace conocernos, justamente, a nosotros mismos, y ustedes saben muy bien que conocerse a sí mismo es comenzar a mejorarse...

Lauro Ayestarán

La música en el Uruguay por Lauro Ayestarán Volumen II

La memoria musical colectiva no es un suceso acabado ni estático. Tampoco es la suma de grandes acontecimientos. Acaso ni siquiera pueda hablarse de una memoria, sino de un universo de memorias que cada sociedad, comunidad o grupo humano construye y legitima, desde una selección más o menos arbitraria, intuitiva y habitualmente jerarquizante de prácticas musicales, transformadas en representativas o identitarias. Los componentes de este universo simbólico remiten a un pasado musical, que llega a nosotros por transmisión oral o escrita y hacemos propio cuando le otorgamos nuevos significados.

La labor del musicólogo es favorecer el acceso a ese pasado y a la vez evidenciar el presente, de manera de contribuir al autoconocimiento crítico del ser humano como ser social. La responsabilidad asumida en tal sentido por Lauro Ayestarán se expresa en las actividades desarrolladas en el ámbito cultural y el educativo, en su participación en los debates académicos e intelectuales y, sobre todo, en su pionera e inmensa obra musicológica. Los escasos treinta años de vida profesional de nuestro principal musicólogo dan cuenta de un trabajo sin precedentes sobre la música uruguaya de diferentes entornos socioculturales y espacios geográficos, en términos de la documentación, registro, transcripción, sistematización, estudio y reflexión. Abordó las músicas culta y popular del entorno urbano o rural. Analizó documentos musicales escritos y recurrió a la oralidad en tanto fuente de conocimiento contemporáneo e histórico.

En 1953 Ayestarán publicó su obra cumbre, el primer volumen de *La música en el Uruguay*, donde anunciaba al menos un segundo volumen que no llegó a concretar. Pero los contenidos previstos emergen en su legado musicológico como aspectos sustanciales. Por tal motivo nos proponemos, en los cien años de su nacimiento, imaginar aquel segundo libro a partir de los documentos sonoros, visuales y escritos que Ayestarán reunió y guardó, planteando una lectura libre de los contenidos y actualizada en cuanto a los saberes y al vocabulario que hoy integran los discursos de las Humanidades y de las Ciencias Sociales. La idea de impulsar el debate musicológico y, a la vez, nutrir el diálogo entre el pasado y el presente de la música uruguaya convergen aquí en el reconocimiento al carácter referencial del pensamiento y el trabajo de Lauro Ayestarán. Éste es nuestro homenaje.

El primer tomo de *La música en el Uruguay* es el resultado de un largo proceso de investigación que el autor sitúa entre 1939 y el año de edición, 1953. Durante los catorce años de elaboración de esta extensa obra, Ayestarán publicó otros trabajos. Este es el caso de la investigación sobre la presencia en el Río de la Plata del compositor del barroco italiano Domenico Zipoli (1941) y de los volúmenes *Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830* (1943), *Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya* (1947), *Un antecedente colonial de la poesía tradicional uruguaya* (1949), *La música indígena en el Uruguay* (1949), la primera versión de *El minué*

montonero (1950) y *La primitiva poesía gauchesca: 1812-1838* (1950) —un estudio sin precedentes en el ámbito literario de nuestro país—, además de artículos y notas de crítica musical.

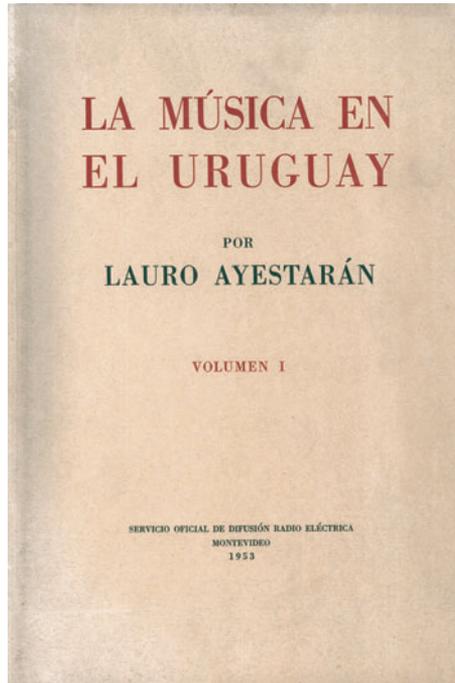
La música en el Uruguay, por su parte, se enmarca en un proyecto editorial mucho más ambicioso (en el mejor sentido del término), enfocado a construir una historia crítica de la música uruguaya desde los tiempos de la colonia a la contemporaneidad, abarcando los distintos espacios de producción y recepción musicales. En 1940 Ayestarán culmina una primera versión titulada *Síntesis de los orígenes de la música en el Uruguay*. Una segunda versión que sobrepasa ampliamente dicha síntesis recibe en 1945 el premio Pablo Blanco Acevedo, otorgado por la Universidad de la República, mientras que el volumen I es distinguido en 1954 con el Premio Nacional de Historia, también de la Universidad.

En este estudio precursor no sólo en el ámbito de la música sino de las artes en Uruguay, sustentado en el análisis de documentación escrita (fuentes de primer orden y bibliografía), se revela un aspecto fundamental del pensamiento teórico-metodológico de Ayestarán. Se trata del establecimiento de un diálogo, a la vez sincrónico y diacrónico con las músicas de otras regiones de América, con el antecedente de la música europea y con las fuentes orales del país, en busca de convergencias y divergencias, que permitan conocer al mismo tiempo que preservar el conjunto de nuestras expresiones musicales. Completa y enriquece esta amplia mirada

histórico-antropológica el constante debate e intercambio de documentos y materiales bibliográficos entre Ayestarán y sus colegas de distintos países, lo cual redundaba en aportes fundamentales al conocimiento de la música uruguaya y de América Latina, así como a los procesos de construcción de nuestra memoria como factor de identidad.

Una preocupación inevitable que aparece en el intercambio de correspondencia entre Ayestarán y sus pares, desde la concepción misma de esta monumental historia de la música uruguaya, es cómo agrupar y presentar los contenidos, tomando en cuenta la coherencia interna y los avances en el proceso de investigación documental (escrita y oral) y bibliográfica. ¿Cómo se estructuraría? ¿Qué temáticas incluiría y en qué orden? Los capítulos ¿se agruparían en tomos, libros o partes? ¿Se publicaría más de un volumen? ¿Cuántos y con qué contenidos?

A principios de los años cincuenta la discusión se centra en un esquema que Ayestarán elabora a partir del diálogo con su maestro y amigo argentino Carlos Vega. De esta discusión se desprenden dos posibilidades para un segundo volumen: uno, la música culta o de concierto a partir de 1860 y dos, los géneros y prácticas musicales del ámbito de producción y circulación popular, susceptibles de integrarse a la construcción de nuestra memoria e identidades colectivas. Es decir, el llamado folclore en aquel entonces. De acuerdo con la argumentación de Vega y los avances que Ayestarán había realizado en la *investigación folclórica*, los cuales se observan en un informe redactado por el autor en setiembre de 1958, donde anuncia dos hallazgos importantes, proponemos dedicar a las músicas de producción y circulación popular este segundo volumen imaginario de *La música en el Uruguay*.



▲ Carátula del volumen I de *La música en el Uruguay*, editado en 1953.

El Folclore constituyó en la era moderna una rama de la Antropología dedicada al estudio de las *supervivencias culturales*. En ese contexto el hecho folclórico, ostentando *valores* de tradición y autenticidad, se convirtió en receptor de un conjunto de atributos que para algunos musicólogos de la época adquirían el estatus de verdades irrefutables: funcional, colectivo, anónimo, espontáneo, popular, empírico y de transmisión oral. Asimismo, los estudios de folclore, realizados sobre la base del método científico, se centraban en las clases bajas del medio rural, con escaso o nulo acceso a la educación formal, y particularmente en la población de mayor edad.

No obstante, Ayestarán, sensible ante la evidencia de la propia música y su entorno, iba tomando conciencia de que ni esos atributos eran propiedades necesarias y suficientes, ni el folclore se encontraba únicamente en los sectores no alfabetizados del área rural. Por lo tanto, bajo la perspectiva de un diálogo desprejuiciado entre los diferentes espacios de la música y la hipótesis de que todas las personas poseen un bagaje de conocimiento teórico y práctico aprendido por transmisión oral, nuestro musicólogo alternó la investigación en archivos y bibliotecas, dirigida a encontrar noticias de nuestros antecedentes musicales, con el trabajo de campo. Exploró en centros urbanos y zonas rurales los ambientes de reunión y tertulia, las escuelas, la vía pública e incluso dirigió la mirada hacia el ámbito privado y familiar en busca de testimonios que hablaran de nuestra memoria musical, cuya existencia era constantemente puesta en duda.

El trabajo de campo cubrió en toda la República un amplio margen de edades, diferentes espacios socioculturales y ámbitos de reproducción cultural, lo cual dio como resultado un acervo de alrededor de 4000 registros sonoros recopilados desde 1943, un año después de iniciados los recorridos en Montevideo, donde los instrumentos de registro eran papel y lápiz, además de su habilidad para pautar la música que oía. De esta forma la memoria de los músicos entrevistados dialogaba con la música contenida en partituras manuscritas e impresas en Montevideo —sobre todo en el siglo XIX—, y las distintas prácticas musicales mostraban una mayor o menor especificidad en cuanto a los espacios de manifestación. Esta gigantesca labor le permitió a Ayestarán comprobar, por un lado, la convivencia en el territorio uruguayo de cuatro *cancioneros* o *ciclos folclóricos* (criollo rioplatense, norteño,

infantil y candombe), con sus eventuales prácticas de danza o movimiento corporal; por otro, la no coincidencia de las regiones culturales con los límites geopolíticos.

Para efectuar el trabajo de campo Ayestarán se servía en ocasiones de un introductor, cuya función era facilitar el contacto con la población de una cierta localidad. Este fue el caso de Santiago Dossetti, escritor oriundo del departamento de Lavalleja. También del maestro de música de origen italiano residente de Paysandú, Apolo Ronchi, un excelente fotógrafo aficionado, quien a solicitud de Ayestarán registró en imagen a varios de los músicos entrevistados. Incluso durante las primeras incursiones al interior del país, el propio Eduardo Fabini le ayudó a aproximarse a los músicos de su ciudad natal: "Él me acercó a la hora en que caían a la pulpería de Solís de Mataojo, los cantores del lugar", escribía Ayestarán ("Panorama del folklore musical uruguayo", setiembre 1959). Igualmente la escuela, el liceo, la iglesia, el municipio o la comisaría funcionaban como enlace entre el musicólogo y los habitantes del pueblo o de la pequeña ciudad, y a veces hasta como local de un improvisado estudio de grabación. Aun así, en opinión de Ayestarán, esta situación no favorecía la espontaneidad del músico, lo cual se sumaba a las difíciles condiciones técnicas de las grabaciones, subsanadas en parte cuando salieron al mercado los primeros grabadores portátiles y a pila.

En todos los casos Ayestarán apelaba al compromiso del *sujeto de estudio*, denominado *informante* según la tradición antropológica. Sin embargo, coincidiendo con varios colegas de otros países, planteaba una diferencia sustancial con las estrategias del trabajo de campo de dicha disciplina, en la medida que individualizaba con nombre y apellido al músico. Esta diferencia es coherente con su postura ética de investigador,

en tanto se asume no como un observador pasivo de una realidad externa, sino participativo y comprometido: además de revertir hacia las diferentes comunidades o grupos humanos el conocimiento que iba formalizando, concientizaba al público de sus conferencias sobre la importancia del autoconocimiento crítico.

La recopilación de documentos constituye uno de los primeros pasos en una investigación, si bien en la experiencia nunca se llega a concluir. Al estar la música –como

cualquier otra práctica cultural– en constante transformación, siempre habrá algo nuevo que impedirá llegar a un final definitivo. Por otra parte, al nutrir estas transformaciones el devenir de las ideas y viceversa, los finales serán siempre el origen de una nueva investigación o, al menos, darán lugar a un ajuste en la construcción del *objeto de estudio*. El tipo de análisis que planteaba Ayestarán a partir de la articulación de la dimensión histórica con el presente, el ingreso de nuevas temáticas en su campo de interés académico y las referidas transformaciones

Minas, Abril 2 de 1948.

Señor Lauro Ayestarán
Américo Vespucio 1419.- Montevideo

Mi estimado amigo:
Lo entero, por orden, de algunas "novedades":

Cimarrita: Tengo el texto de una cimarrita, bailada y cantada, en una localidad Piograndense, de la cuenca del río Santa María.- En Rivera son muchos los que conocen la cimarrita y la consideran un baile brasiler.

"Cimarrita morreu ontem..."etc.

La señora informante la aprendió de la abuela, campesina y muy anidada. Recuerdos de fin de siglo. La señora informante es joven.

Palermo Villares. - Acaba de morir.- Tenía 80 años. Usted lo tiene grabado y fichado. Ayer. (Noticia urgente, como ve)

Manuel Félix Félix Araújo, fallecido hace unos meses.- Van dos fotografías, con exigencia de oportuna devolución.- En la tomada en Pirajá, en 1905, están, de izquierda a derecha: Benito Berget, francés, que lleva la batuta; Manuel Félix Araújo, Francisco Osinaldi, vasco, campesino y Gregorio Casas (fallecido, hermano, muy mayor, de Julio Casas Araújo), buen guitarrero, comerciante en el pago.- Lindo tipo: ocurrente, viveracho, juguetón. Cuando murió, hace tres o cuatro años, estaba radiado en Minas. Tenía nietos.-

En Rivera: mucha cosa posible. No tanto en música, pero sí en costumbres, leyendas, supersticiones. Y gente con datos reunidos. Soy su affmo. con atentos saludos para los auyos.-

S. Dossetti
Santiago Dossetti

▲ Carta de Santiago Dossetti a Lauro Ayestarán, fechada en Minas, 15 de enero 1947.



▲ De izquierda a derecha: José Gabriel Carró, Eduardo Fantoni, Apolo Ronchi y Lauro Ayestarán durante una grabación en disco de 78 rpm, realizada en el Liceo Oficial de Enseñanza Secundaria de Paysandú el 23 de setiembre 1946.

dieron como resultado un gran volumen de información. El acceso a toda esta información dependía exclusivamente de un adecuado procesamiento, de manera que elaboró un sistema de organización a modo de una base de datos. En una infinidad de fichas ordenadas en 40 pequeños cajones de alrededor de 70 cm de profundidad, Ayestarán fue registrando minuciosamente la información más relevante de cada documento hallado o producido por él. Un sector del fichero se vinculaba con la investigación de fuentes escritas e iconográficas, mientras que el otro se relacionaba con el trabajo de campo. Cada cajón, a su vez, representaba un tipo documental o una variable: partitura, fotografía, músico, impresor, género musical, lugar geográfico... La información contenida en

los cajones se asociaba de diversas maneras a los documentos recopilados, según su naturaleza; por ejemplo, páginas en un cuaderno de registro de grabaciones y fichas de grabación remitían a registros sonoros y a carpetas temáticas, donde el musicólogo reunía documentación específicas: artículos, imágenes, apuntes, transcripciones o cualquier documento que pudiera asociarse a un tema, incluso, la correspondencia mantenida con sus colegas donde se hacía presente el tema en cuestión.

Aunque el trabajo de recopilación y sistematización desarrollado por Ayestarán fue monumental, era imposible abarcar toda la música uruguaya, más aún si tomamos en cuenta su corta vida. En el terreno de lo popular, que es el que aquí nos compete, dejaba iniciada

la investigación de al menos dos temas fundamentales: el tango y la murga. Del primero había logrado reunir un considerable número de partituras editadas, así como artículos, y comenzaba a estudiar la figura de Carlos Gardel. Al segundo tema ingresaba, como era de esperarse, a través del carnaval, atendiendo fundamentalmente al aspecto sonoro, la imagen y a la prensa escrita. En todos los casos sorprende cómo esa enorme cantidad de información acumulada permite, gracias a su sistematización, construir un puente hacia nosotros y observar los caminos transitados en términos musicales.

Con la investigación de una parte significativa de la música uruguaya de los espacios de producción y recepción culto y popular, Ayestarán no sólo se encaminaba a consolidar la Musicología en nuestro país, sino invalidaba dos hipótesis en cierta medida complementarias, que se habían extendido en diferentes sectores de la sociedad y en algunos ámbitos de esta disciplina fuera del país. Por un lado, se manejaba la inexistencia en Uruguay de una memoria e identidades musicales objetivadas en un repertorio; una suposición, por cierto, bastante absurda. En caso de existir, y esta era la segunda hipótesis, no nos pertenecía porque había sido importada desde España con la colonización o, ya en el siglo XIX, a través del contacto con los países limítrofes; cuestionando así su *autenticidad*.

La constante y fundamentada defensa de las identidades musicales de los uruguayos condujo a Ayestarán a realizar aportes teóricos de relevancia. Mientras él advertía sobre el dinamismo de la cultura —en nuestro caso la musical— y sobre la existencia de procesos de transculturación —retomando al cubano Fernando Ortiz—, la mayoría de los musicólogos se estancaban en la comodidad y la seguridad que ofrecía suponer el estatismo de las prácticas

culturales. En este sentido, su principal aporte se puede resumir en la idea de que los universos de memorias musicales que definen nuestras identidades corresponden a construcciones sociales de orden dinámico.

Asimismo, Ayestarán confrontaba una idea que circulaba desde hacía décadas en algunos países de Iberoamérica, donde la pretendida conformación de escuelas nacionalistas en la música culta adquiriría –eufemísticamente– la función de dignificar y preservar la *música folclórica*, vistiéndola con el *noble* ropaje de la música europea. Con total acierto Ayestarán planteaba que tanto la música culta como la popular (mesomúsica, en palabras de Carlos Vega) eran espacios de proyección del folclore y que las obras producidas en esos ámbitos podían ser más o menos logradas en términos artísticos. De esta manera cuestionaba la existencia de los llamados folcloristas y reivindicaba la libertad de creación en los referidos ámbitos de la música. Los tristes de Eduardo Fabini –que datan de la primera mitad del siglo XX– o las chamarritas, cielitos, milongas, candombes... compuestas en el marco del movimiento de la música popular uruguaya, son testimonio de que estas ideas de Ayestarán se encontraron también en quienes de forma consciente o no incidieron con propuestas renovadoras en la construcción de nuestras identidades musicales.

Finalmente, un hecho a destacar es que los aspectos éticos y científicos se muestran de manera indisoluble en el pensamiento de Ayestarán. Un ejemplo de ello se observa en el lugar que la noción de cultura ocupa en su discurso musicológico, en tanto se opone al dominio explicativo de la noción de raza. Esta perspectiva le permite hacer un aporte fundamental al conocimiento y proyección social del candombe. En un momento en que esta práctica era entendida únicamente como la

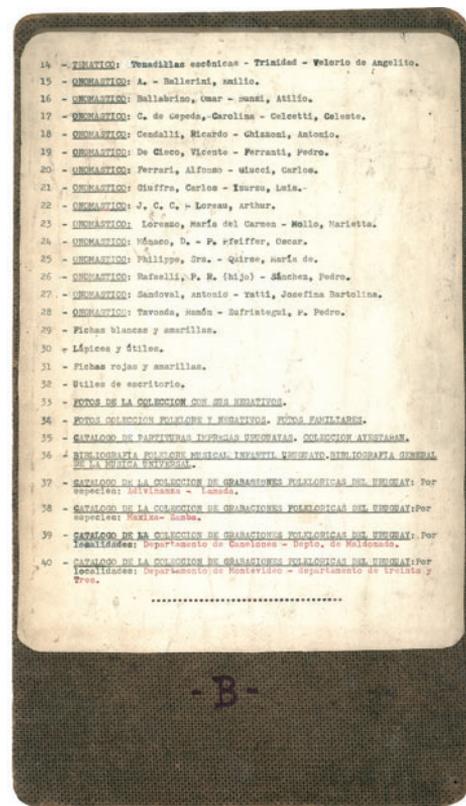
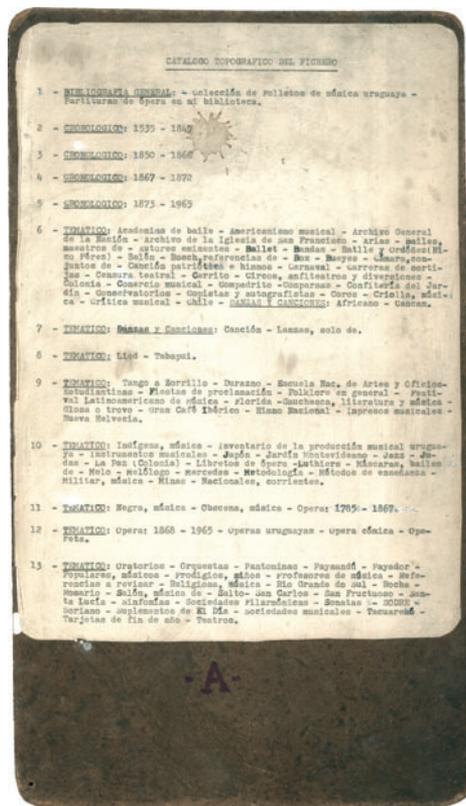
expresión de una raza, en nuestro país minoritaria y excluida, Ayestarán utilizaba el término *afrouruguayo* como signo de un intercambio cultural permanente, con énfasis en el componente africano. De esta manera, el candombe obtenía su lugar en los estudios del folclore uruguayo.

Con seguridad, la permanente revisión de sus ideas, en diálogo con la conciencia del devenir de la cultura, hubiera significado para Lauro Ayestarán cuestionar la propia existencia de aquel folclore con sus propiedades diferenciadoras necesarias y suficientes. Esta

revisión y conciencia del devenir, sumada a la certeza de la retroalimentación entre lo individual y lo colectivo, sin lugar a dudas, habría derivado en la idea de que todas las músicas son susceptibles de participar en las dinámicas de construcción de nuestro universo de memorias e identidades.

Olga Picún

Curadora de la exposición
Centro Nacional de Documentación Musical
Lauro Ayestarán



▲ **Tablilla referencial del fichero, elaborada por Ayestarán.**

Esquema de nuestra realidad folklórica por Lauro Ayestarán

Si pensamos en la organización de los pueblos europeos sedimentados durante siglos y milenios en sus actuales lugares, lo que ha dado una diferenciación de usos, costumbres y hasta –nada menos– de lengua, es lógico deducir que sus respectivas culturas folklóricas acusen a primera instancia caracteres vivamente diferenciados. Si aplicamos una lente de aproximación, veremos que cada una de esas naciones contiene dentro de su ámbito político una subdivisión pronunciada de su saber popular. En España, por ejemplo, no hay un folklore; hay quince o veinte distintos y hasta contradictorios que forman el más rico y complejo mosaico. Si a la inversa, nos retiramos a prudente distancia, veremos en cambio que grandes sistemas universales viajan a través de los pueblos y engendran réplicas locales intransferibles y socializadas.

En América esa plasticidad es aún más blanda y movediza. Frente a los grandes Cancioneros –unidades formales, rítmicas y tonales– que engendran enormes países folklóricos en todo el continente, se hallan las variantes locales que no coinciden con el mapa político actual. El folklore cabalga en América sobre los límites políticos, y así como las especies folklóricas del cancionero pentatónico de raíz etnológica incaica son compartidas por cinco países, el Uruguay comparte con dos, sus especies folklóricas, como que son creaciones todas ellas anteriores a la revolución emancipadora de 1810 que definió luego el juego de las nacionalidades americanas. Además y por encima de las especies están las grandes unidades –los Cancioneros– que conectan nuestro país con casi todos los restantes de América meridional.

Esa invariable pregunta que surge ante el curioso menos avisado de los problemas folklóricos: ¿el Pericón es uruguayo o argentino?, no tiene sentido. Para dejar satisfecho un supuesto orgullo nacional, al uruguayo podríamos contestarle que es uruguayo, con el mismo derecho que al argentino le contestaríamos que también es suyo.

Por complejos mecanismos de sincronización de su coreografía, de su rítmica, de su melodía y de su sistema armónico, el Pericón se dio en ese país folklórico que hoy comparten dos nacionalidades.

Por otro lado, esto que se da en el Uruguay, aunque haya tenido su origen en Europa –después veremos en qué música europea tiene su

fuente– se ha diferenciado totalmente de su progenitora y ha alcanzado los límites de una autenticidad legítima. No es necesario ser un técnico de folklore para darse cuenta de ello. Si un simple viajero uruguayo más o menos distraído, transita por las calles de Madrid o Sevilla –o por las aldeas de España– y oye un Estilo o una Milonga, como el pájaro que reconoce a su compañero en el monte por su canto, va a ir en la búsqueda del uruguayo que está tañendo el instrumento. Sabe perfectamente –aunque ciertas teorías apresuradas del folklore le hayan dicho otra cosa– que ese Estilo o esa Milonga no se dan en España. Ahora, si al oír una Seguidilla, encontrara prefiguraciones del folklore uruguayo, entonces estaría procediendo como investigador y se le exigiría consecuentemente que pautara su melodía y la de muchas seguidillas más, y luego las cotejara musicológicamente con una masa ponderable de estilos y milongas uruguayas, para recién entonces establecer parentescos que, digamos de paso, tenemos la sospecha, nunca hallará.

A la inversa, si un paisano “baja” a Montevideo y al pasar frente a los portones del campo de recreo de la “Casa Galicia” oye una Muiñeira, ¿penetrará en su recinto y se pondrá a bailar de buenas a primeras la garbosa gallega? El Colmado Sevillano ha sido uno de los últimos actos del exotismo que se han dado en nuestra ciudad.

Lo que ha ocurrido es que, contra toda científica teoría de la experimentación, las hipótesis han precedido a la investigación. Y no las sanas “hipótesis de trabajo” que van a ser remodeladas y aún rectificadas en el curso de la experimentación, sino aquellas peligrosamente dogmáticas que es necesario luego vencer tras dura lucha. Y América, que desde hace recién 30 años ha comenzado su tarea de recolección y clasificación de sus materiales folklóricos, está llena –inundada– de hipótesis, algunas de las cuales datan de más de cien años. Ya en 1840, Juan Bautista Alberdi, exilado a la sazón en Montevideo, publicó un curioso artículo en “El Talismán” donde sostuvo por primera vez –hasta donde llegan nuestras investigaciones– que el folklore rioplatense provenía del folklore español.

Vamos, pues, a suspender por ahora, toda teoría impaciente y en beneficio de un mejor conocimiento de nuestra realidad folklórica, exponamos objetivamente lo que se da en nuestro medio en el orden de

esta apasionante especulación cultural; consignemos esa masa de conocimientos anónimos, tradicionales, colectivos, vulgares y funcionalmente activos, que en la música, como en otras disciplinas, caracterizan al hecho folklórico.

Vamos a ensayar, entre tanto, un liso esquema de nuestra realidad folklórica en el dominio de la música.

La música indígena

En los días del Descubrimiento, el territorio del Uruguay se hallaba habitado por un grupo de tribus chaná-charrúa que desapareció en los albores del siglo XIX después de cruentas luchas; fueron exterminados en 1831 los últimos sobrevivientes. Los charrúas practicaban danzas y cantos de combate y disponían de instrumentos musicales; entre éstos debe destacarse una bocina de guampa y un “arco musical” monoheterocorde cuyo resonador era la cavidad bucal del ejecutante. No ha quedado vestigio alguno de pautación sonora y, debido al hecho de que jamás convivieron en relación pacífica con los conquistadores y colonizadores, su música no influyó en la formación del folklore uruguayo. Hay, no obstante, una curiosa observación sobre el arco musical que Tacuabé, uno de los cuatro últimos indígenas –supuestamente charrúas– llevados a París en 1833, transportó desde el Uruguay: “da casi una octava y los aires que permite tocar son monótonos y poco variados, y su compás es ordinariamente a tres tiempos”.

Queda por estudiar los vestigios de una segunda cultura indígena, la tupí-guaraní, que penetró en la Banda Oriental en gran escala a mediados del siglo XVIII después de la expulsión de los Jesuitas y la destrucción de las Misiones Orientales. Con esta fuente indígena se fundaron nuestras principales villas y ciudades, y el país entero la refleja hoy en su nomenclatura geográfica cargada de nombres tupí-guaraníes.

No obstante, la ausencia de estudios sobre la música guaraníca en el ámbito actual del antiguo Paraguay, nos impide, por ahora, formular juicios y procedencias.

Restan simples recuerdos históricos de los arperos indios del pueblo de Soriano que en ocasión de la coronación de Fernando VII salieron

por las calles con sus instrumentos populares: “taboras e triángulos”. El más curioso documento data de 1680 cuando el primer ataque de los españoles a la Colonia del Sacramento, en que los indios de las Misiones llevaron sus pincollos, flautas y pífanos para animarse en el rudo juego de la guerra.

La música folklórica

Sobre el Uruguay se proyectan cuatro grandes ciclos folklóricos que, sin descartarse unos a otros, conviven en la extensión de nuestro territorio: 1º) un ciclo de danzas y canciones rioplatenses que forma una suerte de país folklórico con las provincias argentinas de Buenos Aires y Entre Ríos, donde se da el Estilo, la Cifra, la Milonga, la Vidalita, el Pericón, etc.; 2º) un ciclo norteño que participa juntamente con el estado brasileño de Río Grande del Sur, de algunas danzas y canciones del llamado Fandango Riograndense: la Chimarrita, el Carangueijo, la Tirana, etc., a este ciclo pertenece, además, una fuerte y curiosa expresión de polifonía popular de los ritos fúnebres que es el Tercio de Velorio; aunque el Uruguay todo, posee una sólida unidad idiomática española, en ese cancionero norteño aparece una especie de lengua auxiliar donde se mezclan vocablos y locuciones portuguesas y castellanas; 3º) el cancionero europeo antiguo que sobrevive intacto en nuestro territorio a través del repertorio folklórico infantil; sesenta canciones, arcaicas muchas de ellas, comunes a los pueblos europeos y americanos; 4º) las danzas dramáticas de los esclavos africanos que derivaron hacia el Candombe sustentado instrumentalmente sobre una batería de tambores de extraordinaria riqueza rítmica.

En la primera mitad del siglo XIX, tres grandes danzas en las que viven el señorío de los buenos tiempos viejos y la fresca gracia campesina, se hallan vastamente extendidas en el Uruguay; ellas son la Media Caña, el Cielito y el Pericón. Estas tres danzas tienen características muy similares; desde el punto de vista de su notación, las tres se cifran en compás de tres octavos en sus fórmulas de acompañamiento, y sus coreografías provienen de la antigua Contradanza con sus formaciones en calle y sus complejas ruedas, cadenas y molinetes. Son conducidas por un director del baile llamado “bastonero” y pertenecen al ciclo de las danzas de pareja suelta de

conjunto, alternando sus movimientos lentos con otros más vivos adornados con castañetas –fricción de los dedos pulgar y mayor– y zapateos. El Pericón sobrevivió en plena lozanía hasta entrado el siglo actual y fue la danza nacional por excelencia del Uruguay al punto de que se le llamaba “El Nacional” o “Pericón Nacional”. Se inicia con una formación en calle en la cual las parejas, tomadas de la mano, se suceden en dos filas que se miran frente a frente; sigue luego un número elevado de figuras que llevan los nombres de “molinete”, “rueda”, “paseito al campo”, “armas al hombro”, “coronar al compañero”, etc. El bastonero que es el que da las voces de mando, indica el cambio de figuras. Hacia la mitad del baile se efectúan las “relaciones” que consisten en lo siguiente: el grupo de bailarines forma una rueda y, alternativamente, cada pareja pasa al centro del círculo para recitar dos cuartetos –una el hombre y otra la dama– que ruedan sobre amores, requiebros o picardías. El Pericón se clausura con una figura llamada “formar pabellón” en la cual sacan a lucir los pañuelos blancos (los hombres) y celestes (las mujeres) que llevan al cuello, y que simbolizan los colores que ostenta la bandera nacional. Esta figura parece ser de reciente adopción de origen teatral ya que sólo se recuerda desde fines del siglo XIX de la época en que el Circo de los hermanos Podestá interpretaba esta danza en la representación de “Juan Moreira” de Gutiérrez. El número de figuras del Pericón es elevado y variable; en algunas oportunidades llega hasta veinte o más, de tal manera que la danza se prolonga hasta media hora, repitiéndose sus semiperíodos musicales a cada cambio de figura.

En el orden de la canción folklórica, el Uruguay posee, entre otras, cuatro grandes especies: el Estilo –llamado también Triste–, la Cifra, la Milonga y la Vidalita. Se entonan a solo, acompañadas por la guitarra –similar a la española, con seis órdenes simples de cuerdas– que tañe el mismo cantor. Su melodía es de carácter silábico y en la letra de las tres primeras, predomina la estrofa literaria de la décima o espinela. El Estilo, acaso la más rica especie folklórica, acepta numerosísimas variantes en su morfología musical, tiene un carácter lírico, a veces desgarrador, y su curva melódica es de gran articulación y extensión; construido sobre la escala heptacordal, muy a menudo se halla en modo menor y su sección

intermedia modula a veces al modo homónimo mayor, respondiendo a la estructura formal del “aria da capo”. La Cifra es una suerte de “recitativo parlante” que se ordena en serie de dos versos –cuatro compases– intercalados con rápidos rasgueos o trémolos de la guitarra y sirve para el relato de “sucedidos” o hazañas memorables. La Milonga, sobre un bajo continuo que oscila de la tónica a la dominante, se emplea para expresar la gracia y la picardía populares, y la Vidalita, canción nostálgica y breve, canta las penas de amor ausente.

Una de las formas típicas del folklore musical del Uruguay es la Payada de Contrapunto, suerte de desafío o disputa cantada en verso sobre la base melódica de la Cifra o de la Milonga. La Payada, en pleno reverdecimiento en los tiempos presentes, puede ser “a lo humano” cuando trata de asuntos profanos o “a lo divino” cuando se refiere a hechos trascendentes o sobrenaturales. El Payador tiene una evidente prefiguración en los Trovadores provenzales de la Edad Media europea, cuyo “joc parti” o juego partido, recuerda la payada de contrapunto y cuya “tensón” tiene gran similitud –como operación mental– con el “compuesto” rioplatense.

El instrumento criollo por excelencia es la guitarra, exactamente igual a la española. A fines del siglo XIX se extiende por el Uruguay el acordeón diatónico, de cuatro bajos y una sola hilera de teclas en su registro melódico, y alcanza gran predicamento como instrumento para acompañar las danzas.

En ese momento, además de los bailes ya enunciados, se folklorizan cinco especies de salón que cambian de caracteres al irradiarse en el ambiente campesino: la Polca, el Vals, el Chotis, la Danza o Habanera y la Mazurca; a la primera se le llama Polca Canaria y a la última, Ranchera. A fines de la pasada centuria se organiza la coreografía del Tango, la más característica danza ciudadana en el ambiente rioplatense.

Hasta mediados del siglo XIX se bailaron en el Uruguay el Cielito, la Refalosa, el Gato, el Malambo, la Media Caña y el Pericón; de todos ellos sobrevivió el último hasta hace unos treinta años. En la actualidad el baile folklórico, desde el punto de vista coreográfico –excepción hecha de las rondas infantiles y del Candombe dramático del Carnaval– se ha extinguido en el Uruguay como manifestación espontánea. Sólo sirve la música que

acompañó a estos bailes y, desde luego, todo el extenso repertorio vocal que hemos enumerado precedentemente.

Conjuntamente con estas especies folklóricas, en los departamentos norteros del Uruguay se da otra serie de danzas como la Chimarrita, la Tirana, el Carangueijo y el Cachinguengue, de las cuales, al igual que las anteriores, vive su música, no así su coreografía. Son danzas cantadas que constan de semiperíodos de ocho compases sobre la base de una cuarteta octosílaba; se entonan en castellano, en portugués o en esa suerte de lengua auxiliar fronteriza en la que se mezclan accidentalmente vocablos y locuciones de ambos idiomas. La rigurosidad del ritmo fijo de la danza, obliga a una articulación muy pobre de la melodía, cosa que no ocurre en las grandes especies líricas como el Estilo, la Cifra, etc.

La entonación del Rosario de cinco Misterios –el Tercio– y de numerosas oraciones populares en los ritos fúnebres, organiza el llamado Tercio de Velorio que se distribuye entre un solista llamado “Capellán” –o “Capelão”– y un coro que interpreta la mitad o un fragmento mayor de las preces. Se mueve en formas unisonales dentro del sistema responsorial, pero a veces surge una segunda voz que marcha a una “quinta” o a una “cuarta” de distancia, organizándose así una especie de “organum” popular; en algunos momentos, la melodía se articula en un ritmo libre de extraordinaria riqueza. Proviene del canto religioso popular católico de los siglos XV y XVI y por momentos alcanza un fuerte carácter dramático.

En todo el Uruguay sobrevive intacto –como en el resto de América– una suerte de pedestal arcaico, el Cancionero Europeo Antiguo, a través del canto folklórico infantil. Son unas sesenta melodías a una sola voz sin acompañamiento, que sirven de arrullos, rondas, romances, alabanzas, villancicos, etc. Algunas de ellas como el “Mambrú” se incorporaron en el siglo XVIII, otras como “Se va, se va la lancha” en el XIX, pero la mayor parte datan de épocas anteriores y provienen del ciclo trovadoresco europeo sin adaptación al medio americano. A muchas de ellas les falta el séptimo grado, su ámbito melódico es muy reducido y ostentan un carácter eminentemente silábico.

La población negra que representa en la actualidad según un censo panamericano de 1947 el 3 ½ % en todo el Uruguay, practicó desde

mediados del siglo XVIII hasta 1870 una rica pantomima coreográfica llamada Candombe, muy similar a las Congadas del Brasil, en la cual se recordaba una escena de la coronación de los Reyes Congos. En los tiempos presentes viven lozanos: un instrumento, el tamboril, membranófono de un solo cuero que se halla claveteado y se templea al fuego ejecutándose en juegos, y algunos personajes dramáticos como el Gramillero, el Escobero, etc. Con cuatro registros de tamboriles se forman comparsas hasta de cincuenta o más ejecutantes que recorren las calles de Montevideo en períodos cíclicos, especialmente durante el Carnaval. La rítmica del tamboril es rica y compleja, y su aprendizaje se transmite de acuerdo con los más puros mecanismos folklóricos.

Y bien: este primer artículo de una serie que continuaremos en el próximo número, es algo así como una exposición frontal, objetiva y sin perspectiva histórica ni aparato probatorio de lo que nuestros viajes de recolección folklórica por todo el país –incluso, desde luego, Montevideo– hemos podido recabar.

Tiene el valor de una información somera, de uso rápido, para extraños a nuestra realidad folklórica. Nada más.

Marcha, 25 de enero 1957.

La revisión sistemática de los documentos, prensa periódica, libros, cuadros, grabados y memorias del pasado musical del país, nos fue dando un fichero de todos aquellos hechos folklóricos que habían quedado registrados en el papel o la tela. Danzas, canciones e instrumentos, fueron cayendo lentamente en las gavetas a lo largo de veinte años de investigación. Esto formó la fuente seca de nuestro folklore.

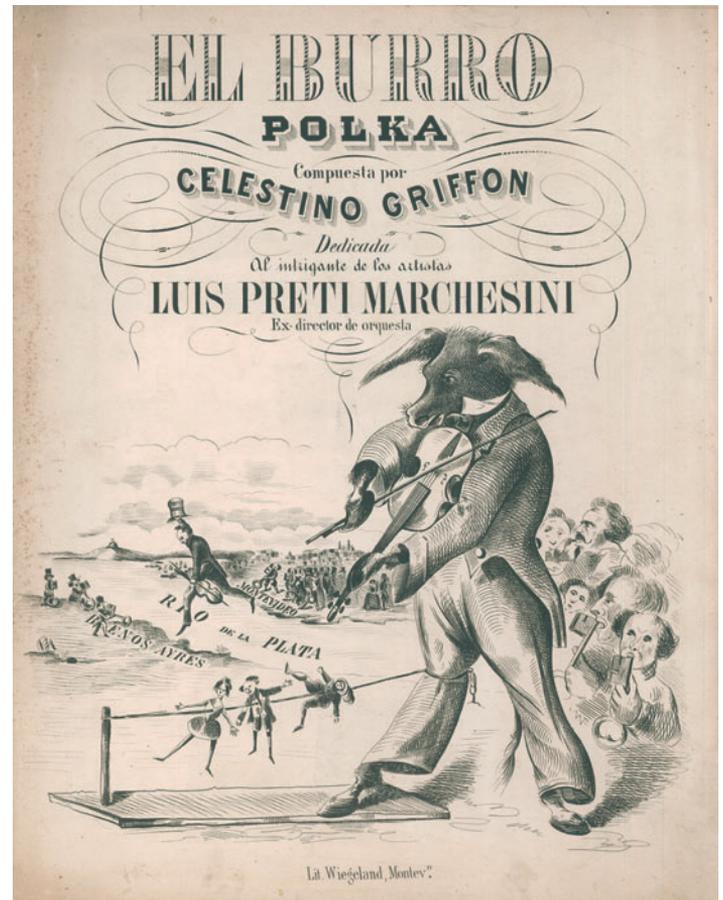
Había entonces que salir al campo para encontrar la fuente viva y estudiar en el presente su recreación y su supervivencia.

Lauro Ayestarán

▼
 Pericón para piano de Gerardo Grasso, octava edición. Litografía: Escuela de Artes y Oficios, Montevideo. Colección de partituras impresas en el siglo XIX, adquiridas por Ayestarán.



▼
 “El burro”, polca de Celestino Griffon. Pieza compuesta a raíz de una polémica mantenida con Luis Preti Marchesini, quien a su vez dedica al primero y a un cronista del diario *La República* una mazorca titulada “Vaya un par!!!”. Litografía: Wiegeland, Montevideo. Colección de partituras impresas en el siglo XIX, adquiridas por Ayestarán.



▶ **Lauro Ayestarán con su grabador Butoba junto a Ramón López en su rancho de Aguas Corrientes, 12 de enero 1962.**

▼ **Carpetín de grabación de “Madre”, con letra de Ramón López sobre una melodía conocida.**

Transcripciones de la letra y la música de “Madre”.



MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
SECCIÓN DE ETOLOGÍA

N.º 1480

COLECCIÓN DE GRABACIONES FOLKLÓRICAS

Especie: ROMILLO

Título: "Madre"

Grabación: Cinta magnética "Tyrax", a 3 3/8 pulgadas

Estado: Regular Ubicación: Cintas 62 - A - 2

Ejecutante o instrumental: Ramón López (canto y guitarra)

Edad: 70 años fecha: 19 - Mayo - 1957

Localidad: Aguas Corrientes (hajo al alero del rancho del informante)

Departamento: Cañadones País: Uruguay

Grabado por: Lauro Ayestarán Fondo: F. de E. y Ca.

MÚSICA:

Tonalidad original: Nota África griega (Nota de Mi)

Observaciones: La melodía, según el informante la aprendió de la tradición oral en la localidad de Soriano alrededor del 1900.

LETRA:

Metro: Másimo, Tipo A - 4 estrofas

Observaciones: El autor de la letra es el mismo informante y la composición hace unos 40 años.

OBSERVACIONES:

En el interludio instrumental entre la 1ª y la 2ª estrofa se interrumpe dos segundos la grabación.

1480

Madre

1. Hoy madre con tu perdón
Volví a verte en mi existencia;
Hoy mi pensamiento alcanza
A leer en tu corazón;
De con la santa intención,
Perdona siempre cuando,
Cristianizar la herida,
Que con mi malicia causé;
Hoy no te daqué un porqué
Ni un pensar más en la vida.
2. He con mi arrepentimiento
Según te he manifestado,
Madre, vivirá a tu lado,
Fallez, alegre y contento;
No te faltará el sustento
Que ayer no te quise dar,
Hoy ya tendré que llorar
Mi pasar necesitado;
¡Ah! cuántas, cuántas verdades
Y no te supé escuchar.
3. ¿Qué es lo que veo en tu cabeza
Que ayer fue tan renegada?
Madre, cuántas emociones
De dolor y de tristeza;
En mi alma a brotar empújame
La cruz que no brotó en cruz,
Del mundo pude aprender
Lo que tu labio decía,
A saber cuánto valía
La mujer que me dio el ser.
4. A tus labios me arrojé
Boy que vi mi desamparo,
Es cierto que te hice daño
Madre santa y lo perdí;
También como mi hijo
Al verme desamparado,
Hoy me tendré a tu lado
Cuidando de tu vejez;
No has de llorar otra vez,
Madre, por lo que has llorado.

1480

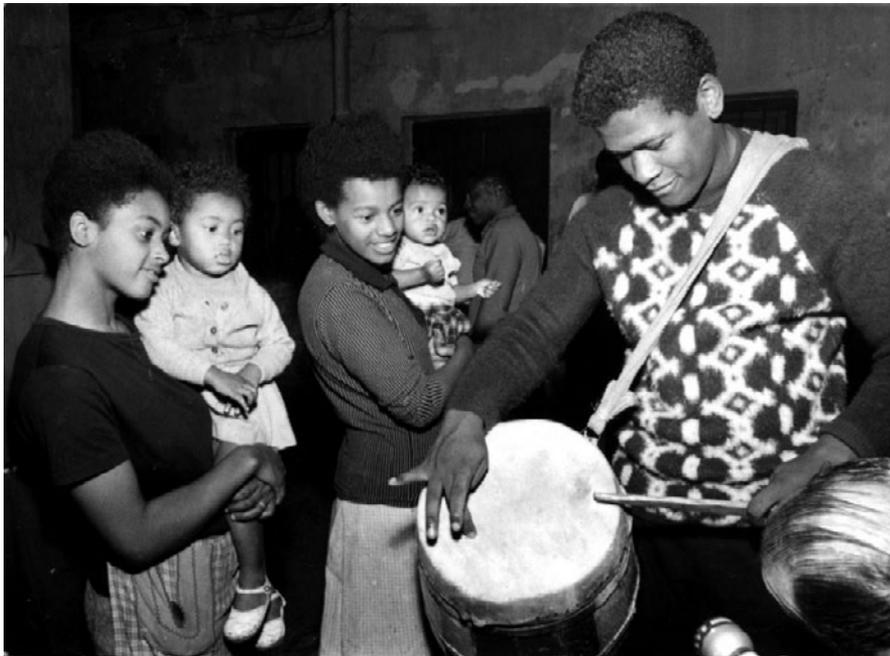
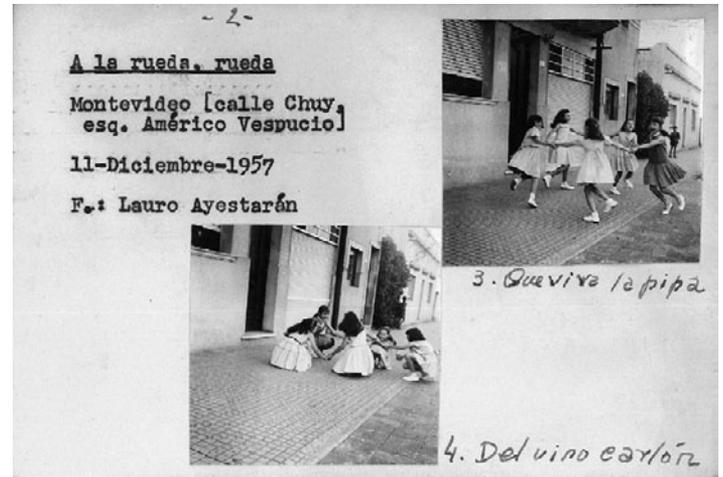
Madre

Tempo: Allegretto $\text{♩} = 50$

Compositor: Ramón López

Grabación: Aguas Corrientes

▼
Fichas del registro de la ronda infantil "A la rueda, rueda", efectuado en Montevideo, 11 de diciembre 1957.



◀
Registro fotográfico realizado durante una sesión de trabajo de campo en el conventillo de la calle Gaboto 1667, edificio desalojado en los años sesenta y convertido en cuartel de la Guardia Metropolitana. Montevideo, 21 de mayo 1966.
Foto: Enrique Pérez Fernández.

Grafodrama: El negro lleva el ritmo en la sangre...
Esta extendida frase –y en apariencia incuestionable– que Ayestarán escribe al dorso de la contundente imagen de los pequeños en brazos de sus madres conviviendo con el candombe, no tiene otro propósito que el de cuestionar una idea dominante en Occidente sobre la transmisión genética de la cultura. Las múltiples connotaciones de esta idea no sólo han sustentado en el ámbito de la música la jerarquía de la tradición musical europea, sino han dado rienda suelta al racismo.

Síntesis cronológica de Lauro Ayestarán 1913-1966

- 1913** (9 de julio) Nace Lauro Ayestarán en Montevideo. Sus padres son Ana María Fernández del Prado, de nacionalidad uruguaya, y Nicolás Ayestarán Loinaz, nacido en España.
- 1922-1937** Recibe formación primaria, secundaria y de bachillerato e ingresa a la Facultad de Derecho. Paralelamente, realiza estudios de piano, solfeo, teoría musical, composición y armonía en el Conservatorio Larrimbe. Recibe clases del propio Felipe Larrimbe, egresado del Real del Conservatorio de Madrid.
- 1933-1937** Desarrolla una intensa actividad como crítico de música, cine, literatura y teatro en el diario *El Bien Público*.
- 1935** A los 22 años de edad comienza a escribir ensayos y artículos especializados, que irá publicando a lo largo de su vida, tanto en medios uruguayos como extranjeros. Sus primeras publicaciones en Uruguay fueron para *Veritas*, *El Amigo*, *Tribuna Católica*, *Anales*, *Revista Nacional* y *Revista Histórica*, entre otros medios. En esta época también inicia una importante actividad como conferencista, donde las temáticas sobre música uruguaya son centrales.
- 1937** La docencia se convierte en una constante de su vida profesional. Inicia sus actividades como profesor de Canto Coral y luego de Cultura Musical en Enseñanza Secundaria.
- 1937-1940** Funcionario del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) con cargo a la Discoteca Nacional.
- 1938-1957** Imparte clases en Institutos Normales. Participa en las transmisiones de Radio Escuela y en el Programa de Extensión Cultural del Consejo Nacional de Enseñanza Primaria y Normal.
- 1939** Colabora como crítico musical en el recién fundado semanario *Marcha*.
- 1940** Se casa con Flor de María Rodríguez Romero. De este matrimonio nacen seis hijos.
Ingresa como Asesor en el Museo Histórico Nacional.
- 1940-1944** Intensa actividad como crítico de música en el diario *El País*; luego continúa colaborando esporádicamente con este medio hasta 1965.
- 1941** Publica *Domenico Zipoli, el gran compositor y organista romano del 1700 en el Río de la Plata*.
Es nombrado Secretario de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores y del *Boletín Latinoamericano de Música*, donde publica varios artículos.
Recibe el Premio impresión de Ministerio de Instrucción Pública por *Crónica de una temporada musical en el Montevideo de 1830*, que se publica en 1943.
- 1943** Colabora con Isabel Aretz (de la Sección de Musicología del Museo de Ciencias Naturales, creada y dirigida por Carlos Vega) en un primer registro grabado de música uruguaya de tradición popular.
Inicia su monumental proyecto de recopilación y registro sonoro de piezas musicales en toda la República, entrevistas a los ejecutantes y documentación fotográfica.
- 1945** Recibe el Premio Pablo Blanco Acevedo, que otorga la Universidad de la República, por *Los orígenes de la música en el Uruguay*, primera versión de *La música en el Uruguay*.

- 1946** Se incorpora como docente a la Facultad de Humanidades y Ciencias. Además de impartir, según el plan de estudios correspondiente, los cursos de Introducción a la Musicología, Organología Musical Comparada, Musicografía y Folclore Musical, participa en la elaboración de los programas de la Licenciatura de Musicología y en los órganos de cogobierno universitario. En 1965 obtiene la Dedicación Total con el propósito de continuar su investigación sobre el cancionero infantil.
- Promueve la visita de Gilbert Chase, Carlos Vega, Aaron Copland, Riccardo Malipiero y Robert Stevenson, entre otros.
- 1947** Publica *Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya*. Colabora en el libro *Música y músicos de Latinoamérica* de Otto Mayer-Serra.
- 1947-1949** Publica una serie de diecinueve artículos en el suplemento dominical de *El Día* sobre el Folclore y las especies líricas de Uruguay.
- Colabora en el libro *Folclore de las Américas* de Félix Coluccio.
- 1949** Publica *La música indígena en el Uruguay y Un antecedente colonial de la poesía tradicional uruguaya*.
- Recibe el Premio Remuneración del Ministerio de Instrucción Pública por *La música indígena en el Uruguay*.
- 1950** Publica *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay y El minué montonero*.
- Recibe el Premio Remuneración del Ministerio de Instrucción Pública por *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay*.
- 1950-1959** Publica en el semanario *Marcha* artículos especializados sobre música uruguaya, que incluye temáticas relativas a la música colonial y a la música culta, así como al folclore: “Esquema de nuestra realidad folklórica”, “Metodología de la investigación folklórica”, “El folclore que se muere” y “Un prejuicio en los dominios del folclore: lo telúrico”, entre muchos otros.
- 1950-1965** Profesor de Historia de la Música Latinoamericana y de Folclore Rioplatense en la Escuela Municipal de Música de Montevideo.
- 1951** Participa en el Primer Congreso Internacional de Archivos y Bibliotecas Musicales y Tercera Asamblea General del Consejo Internacional de Música (París).
- 1951-1965** Toma a su cargo los cursos de Historia de la Música y Música Nacional en el Instituto de Profesores Artigas.
- 1952** Publica *La misa para Día de Difuntos de Fray Manuel Úbeda, 1802. Comentario y reconstrucción*.
- 1953** Publica *La música en el Uruguay. Volumen I y Virgilio Scarabelli*.
- 1954** Recibe el Premio Nacional de Historia de la Universidad de la República por *La música en el Uruguay. Volumen I*.
- Delegado por Uruguay al Congreso Internacional de Folclore de São Paulo (Brasil).
- 1955** Edición en mimeógrafo del folleto *5 Canciones folklóricas infantiles*.
- 1956** Publica *Luis Sambucetti. Vida y obra y El centenario del Teatro Solís*.

- 1957-1965** Profesor de Historia de la Música y luego de Historia de la Música Nacional en el Conservatorio Nacional de Música.
- 1958** Los registros sonoros de canciones, danzas, juegos, diversas prácticas musicales y entrevistas sobrepasan los dos mil.
Imparte un ciclo de conferencias en la Facultad de Filosofía de Porto Alegre.
- 1959** Asume la Cátedra de Musicología en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.
Imparte un ciclo de conferencias en los Cursos de Invierno de la Universidad de Chile en Santiago, y ofrece otras más en Concepción, Valparaíso y Viña del Mar.
- 1959-1966** Docente de Organología Musical Comparada, Paleografía Musical y Etnomusicología en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. En esta facultad crea y organiza el Departamento de Investigaciones Musicales y Folkloricas.
- 1960** Invitado por el Departamento de Estado a visitar los departamentos de Musicología de catorce Universidades de Estados Unidos, imparte conferencias en tres de ellas: Tulane (New Orleans), California (Los Ángeles) y Columbia (New York).
- 1961** Participa en el Congreso Internacional de Tradicionalismo en Porto Alegre.
- 1962** Publica *Domenico Zipoli. Vida y obra*.
- 1963** Participa en la Primera Conferencia Interamericana de Musicología (Washington) y en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología y III Asamblea General del Consejo Interamericano de Música (CIDEM) (Cartagena de Indias).
Nombrado Miembro Correspondiente de la Sociedad Internacional de Musicología con sede en Basilea (Suiza).
Comienza la transcripción a notación moderna de *La púrpura de la rosa*, primera ópera compuesta y estrenada en América (Lima.)
- 1965** Publica *El minué montonero* (en colaboración con Flor de María Rodríguez de Ayestarán).
Participa en la II Conferencia Interamericana de Etnomusicología y IV Asamblea General del Consejo Interamericano de Música (CIDEM) (Bloomington, Indiana).
- 1966** Invitado por el Gobierno de Chile al Congreso de la Comunidad Cultural Latinoamericana (Arica, Chile).
Conferencia de homenaje a Carlos Vega en la inauguración del Instituto de Musicología, Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina (Buenos Aires).
(22 de julio) Muere en Montevideo.
- Para la confección de esta síntesis cronológica se tomó en cuenta información reunida por Sol Ayestarán.

Viñetas de la exposición y sus referencias

“Temas bíblicos en el folklore musical uruguayo”, en *Escritura*, número 1, octubre 1947.

Contra lo que se cree comúnmente, lo que el pueblo expresa en sus formas literarias y musicales folklóricas, no tiene nada de sencillo e ingenuo. Desgarradas aspiraciones sociales en lucha contra un orden mal instituido, graves temas de especulación filosófica, refinadas intimidades sentimentales expresadas por elusión, fuertes picardías trascendidas con la más profunda delicadeza o coloridas escenas de la antigua vida indómita rural, son las tónicas de su expresión literaria. En el terreno de la forma musical se observan las más ricas y complejas combinaciones estróficas, el ritmo acusa casi siempre una periodicidad riquísima y la melodía recorre libremente todos los grados de una escala.

“Panorama del folklore musical uruguayo”, en *Suplemento dominical de El Día*, 16 de noviembre 1947.

El folklore se ríe de la geografía.

“Del folklore musical uruguayo. La Polka”, en *Suplemento dominical de El Día*, 28 de diciembre 1947.

Llámesese así a la Polca de una sola parte casi siempre cantada [...] una cuarteta octosilábica que rueda sobre algún asunto picaresco, satírico o sentencioso.

“Pa mi gusto tuito se baila con el mismo trote: un andar de zorrillo asustao que va rumbiando a la cueva” (*El Criollo*, 1897).

“Del folklore musical uruguayo. El Vals”, en *Suplemento dominical de El Día*, 15 de febrero 1948.

Nos fue registrado en Durazno por Pedro Silva Solnino, de 85 años de edad [...] que llegó a conocer en sus años mozos a los payadores Goyo Pombal y Carassa de Mercedes y al argentino Gabino Ezeiza. Fue ejecutado en acordeón de una sola hilera: de austera sobriedad, tiene en su segunda parte bastante gracia por los rápidos silencios que lo interrumpen.

“Del folklore musical uruguayo. La Habanera o Danza”, en *Suplemento dominical de El Día*, 29 de febrero 1948.

Se ha hablado hasta el cansancio de que la Habanera engendró a la Milonga y que ésta a su vez al Tango. En realidad, en todo ello hay una fundamental equivocación de parentesco: confundir paternidad con hermandad.

“Del folklore musical uruguayo. La Cifra”, en *Suplemento dominical de El Día*, 28 de marzo 1948.

Esta es la fórmula arquetípica de la Cifra. La grabamos hace tres años a Ramón Alonso, un verdadero juglar, cantor y guitarrero del Este de la República. [...] su letra es de una gracia picante pero fresquísima, está evidentemente emparentada con aquella que Gardel popularizó hace muchos años en su Chacarera “Gajito de Cedrón”.

Lleva el número 327 de la colección y nos fue grabada por el cantor popular Héctor Abriola, hombre joven de excelente calidad interpretativa. Este ejemplo tiene la arrogancia de las Cifras heroicas, y su letra, de singular prestancia literaria, parece ser obra de algún poeta culto actual.

“Del folklore musical uruguayo. La Mazurca o Ranchera”, en *Suplemento dominical de El Día*, 18 de abril 1948.

Tan lejos está ya la mazurca europea de la uruguayana que hasta su título se ha perdido llamándosela hoy, comercialmente, Ranchera.

Se ha dicho siempre que la mazurca parece un vals muy lento; aquí sin embargo el músico popular lleva a alta velocidad el movimiento [...] Nos fue registrada en el Pueblo Porvenir (Paysandú) por el músico ciego Emilio Rivero.

“Esquema de nuestra realidad folklórica”, en *Marcha* 25 de enero 1957.

En el orden de la canción folklórica, el Uruguay posee, entre otras, cuatro grandes especies: el Estilo llamado también Triste, la Cifra, la Milonga y la Vidalita. Se entonan a solo, acompañadas por la guitarra [...] que tañe el

mismo cantor. Su melodía es de carácter silábico y en la letra de las tres primeras predomina la estrofa literaria de la décima o espinela.

El Estilo, acaso la más rica especie folklórica, acepta numerosísimas variantes en su morfología musical, tiene un carácter lírico, a veces desgarrador, y su curva melódica es de gran articulación y extensión [...]. La Cifra es una suerte de “recitativo parlante” que se ordena en serie de dos versos –cuatro compases– intercalados con rápidos rasgueos o trémolos de la guitarra y sirve para el relato de “sucedidos” o hazañas memorables. La Milonga, sobre un bajo continuo que oscila de la tónica a la dominante, se emplea para expresar la gracia y la picardía populares, y la Vidalita, canción nostálgica y breve, canta las penas de amor ausente.

La población negra [...] practicó desde mediados del siglo XVIII hasta 1870 una rica pantomima coreográfica llamada Candombe, muy similar a las Congadas del Brasil, en el cual se recordaba una escena de la coronación de los Reyes Congos. En los tiempos presentes viven lozanos: un instrumento, el tamboril, membranófono de un solo cuero que se halla claveteado y se templea al fuego ejecutándose en juegos, y algunos personajes dramáticos como el gramillero, el escobero, etc. Con cuatro registros de tamboriles se forman comparsas hasta de cincuenta o más ejecutantes que recorren las calles de Montevideo en períodos cíclicos, especialmente durante el Carnaval. La rítmica del tamboril es rica y compleja, y su aprendizaje se transmite de acuerdo con los más puros mecanismos folklóricos.

“Del folklore musical uruguayo. Metodología de la investigación folklórica”, en *Marcha*, 1 de febrero 1957.

La revisión sistemática de los documentos, prensa periódica, libros, cuadros, grabados y memorias del pasado musical del país, nos fue dando un fichero de todos aquellos hechos folklóricos que habían quedado registrados en el papel o la tela. Danzas, canciones e instrumentos, fueron cayendo lentamente en las gavetas a lo largo de veinte años de investigación. Esto formó la fuente seca de nuestro folklore. Había entonces que salir al campo para encontrar la fuente viva y estudiar en el presente su recreación y su supervivencia.

El folklore es una unidad cultural que se entiende y se descifra cuando se recoge integralmente.

“El folklore que se muere”, en *Marcha*, 15 de febrero 1957.

Un hecho folklórico no muere por viejo [...] sino por haber perdido su irradiación.

“Del folklore musical uruguayo. Segunda meditación sobre la payada y los payadores”, en *Marcha*, 29 de marzo 1957.

Una de las cosas que caracteriza el folklore uruguayo es el hecho de su individualidad [...]. Su individualidad llega a este punto que cuando dos personas se reúnen para cantar a dúo, lo hacen en la “payada de contrapunto”, es decir, en el canto alternado para pelear cantando, para acentuar aún más la individualidad.

“Romance de Mariana Pineda en al folklore uruguayo”, en *Marcha*, 3 de julio 1959.

Como el geólogo que en el análisis de las rocas estudia la edad de nuestro querido y viejo planeta, el folklorista dispone también de una suerte de “Libro de la Naturaleza” que es el Cancionero Infantil.

El niño uruguayo dispone de un centenar de canciones infantiles [...] La mayor parte de ellas vienen dramatizadas en rondas y complicadas escenas coreográficas. Más de setecientas versiones en cinta magnética de estas cien canciones, tomadas en todos los ámbitos del país, proclaman la extensión y vitalidad de este cancionero doméstico.

El fondo más arcaico de nuestro Cancionero Infantil está representado por una treintena de romances [...] El romance no sólo vive en la memoria de los ancianos sino que funciona en el repertorio de los niños. Nuestros cantores ostentan edades que oscilan entre los 3 y los 100 años.

La mecánica de transmisión folklórica del Cancionero Infantil es doble. Por un lado, se produce por el contagio directo: de niño a niño. Por otro, en segunda potencia, de familiar adulto a niño.

“A la unificación de América puede contribuir el estudio del folklore”, en *El Sur*, 17 de julio 1959. (Entrevista a Lauro Ayestarán).

A la unificación de América puede contribuir el estudio del folklore.

“Panorama del folklore musical uruguayo”, en *Rotaruruguay*, número 305, setiembre 1959.

El Folklore que por definición es la ciencia que estudia los saberes populares, eso que lleva el hombre, no recibido por vía institucional, sino que por la vía de la tradición, nos hace conocernos, justamente, a nosotros mismos, y ustedes saben muy bien que conocerse a sí mismo es comenzar a mejorarse...

Yo busco siempre el lugar propicio donde se da el hecho folklórico funcionando, viviendo.

Si la circunferencia terrestre es de cuarenta y tantos mil kilómetros, yo he dado 2 veces la vuelta al mundo dentro de los límites de nuestro territorio con el grabador a cuestas.

La danza como ejercicio coreográfico viviente, espontáneo, natural, está en poder de dos de esos cancioneros, el del niño, que realiza sus magníficas danzas dramáticas, como El “Andelito de oro”, el “San Severín del monte”, y el del negro, cuando en los pasos de danza del gramillero, del escobero, ven ustedes todavía vivientes el ejercicio funcional de la danza, porque la danza criolla campesina como ejercicio coreográfico se murió hace 30 años... Los últimos pericones se alcanzaron a bailar en los ranchos alrededor de 1920. Todo el resto es intento de construcción tradicionalista.

Aquilino Pio, un personaje de color, de las afueras de Salto, que tocaba pericones en los últimos bailes y que ahora toca mazurcas porque la gente todavía pero por excepción sigue bailando el viejo repertorio de polcas, mazurcas y chotis. Aquilino Pio toca un pericón de esos, de levantar el polvo del piso en medio del rancho, que luego debían aplacar, según me decía él, con salmuera, no bien terminaba sus ejecuciones...

Nacieron en un “país folklórico” que abarca la antigua Banda Oriental y las hoy provincias argentinas de Entre Ríos y Buenos Aires.

Ramón López, que vive en un rancho en las afueras de Aguas Corrientes, había sido botero del río. Hacía cabotajes hasta el Paraguay, y un día, su embarcación encalla en las márgenes del río. Allí queda pudriéndose sobre el ranchito de Ramón y un “lutier”, el más importante que hay en Uruguay, Juan Carlos Santurión, con la madera de su barco le fabrica una guitarra y el pueblo le hace una gran fiesta popular, un gran “asao con cuero” para

regalarle la guitarra a su músico local. El asado con cuero, recuerdo, empezó a las 10 de la noche y estuvo pronto a las 10 de la mañana... Con decirles que dos veces se pasaron de copas los asadores y dos veces tuvieron que ir a remojarlos al arroyo para que siguieran haciendo el asado... A las 10 de la mañana estaba pronto y todo el pueblo allí presente. Ramón tomó la guitarra y cantó este precioso estilo que para el que sepa un poco de música le va a llamar la atención, porque está escrito en la escala dórica [...]. En el modo de Mi, en la fórmula arcaica, más antigua casi de la formulación griega del siglo V antes de Cristo, que sigue subsistiendo como forma popular hasta los tiempos actuales.

Los departamentos de Artigas, de Rivera y de Tacuarembó [...] comparten con Rio Grande do Sul, una unidad perfectamente hermética y cerrada. He recogido Cimarritas, Carangueijos, Anú, Bambaqueré, formas arcaicas del antiguo fandango riograndense.

Y además se está viviendo una ceremonia fúnebre popular que se conoce con el nombre de Tercio de velorio. A la muerte de una persona, en la noche del velorio o al día siguiente en el entierro o al mes en la tumba del difunto, se reza por vía lateral (no interviene para nada el culto a la Iglesia Católica en éste, sino como simple tradición piadosa lateral) el rosario, es decir, la tercera parte del rosario.

Esto no es lo interesante sino lo que ocurre después. El “capelón” o “capelona” si es mujer, capellán o capellana, que reza la mitad de la oración, comienza a cantar oraciones populares, ya en castellano, ya en portugués, de carácter religioso. Y llega a momentos de “trance”, de llanto y de sollozo casi, ante la imagen de Cristo o de la Cruz, por ejemplo. Hay ejemplos curiosísimos que todavía se dan en las afueras de Rivera.

Ministerio de Educación y Cultura

Ministro de Educación y Cultura

Ricardo Ehrlich

Subsecretario de Educación y Cultura

Oscar Gómez

Director General de Secretaría

Pablo Álvarez

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán (CDM)

Comisión Honoraria

Daniel Vidart, presidente

Coriún Aharonián, director del CDM

David Yudchak, coordinador bibliotecológico

Hugo García Robles, secretario

Apolo Romano, delegado del MEC

Equipo de trabajo

Leonardo Croatto, coordinador musicológico

Verónica Bello

Fabrice Lengronne

Fabricia Malán

Olga Picún

Beatriz Ricci

Viviana Ruiz

Federico Sallés

Leonardo Secco

www.cdm.gub.uy

Intendencia de Montevideo

Intendenta de Montevideo

Ana Olivera

Secretario General

Ricardo Prato

Director General del Departamento de Cultura

Héctor Guido

Director de la División Promoción Cultural

Gonzalo Halty

Teatro Solís

Director General (i)

Walter Bagnasco

Dirección Técnica (i)

Paula Kolenc

Director de Gestión de Contenidos y Públicos (i)

José Miguel Onaindia

Gerente Administrativo y Financiero

Pablo Andrade

Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE)

Marcelo Sienra, Encargado

Gonzalo Vicci, Investigador asistente

Adriana Juncal, Archivóloga

Santiago Bouzas y Paola Gallardo, Asistentes

Leticia Cuadro, Pasante EUBCA

CIDDAE - Teatro Solís

El Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) es testimonio de la vida artística, cultural y edilicia del Teatro Solís, y de las artes escénicas a nivel nacional e internacional. Su acervo integra los documentos producidos por el teatro en el transcurso de su historia y donaciones de particulares.

Tiene como objetivo central la preservación del patrimonio documental y museístico del Teatro Solís (histórico y contemporáneo) y se constituye como un centro de gestión del conocimiento activo para el medio; procesando y comunicando el acervo, promoviendo investigaciones sobre la historia y memoria del Teatro Solís en particular, y las artes escénicas en general.

Esta exposición es el resultado de la convocatoria anual realizada desde el CIDDAE para presentar propuestas expositivas en la sala de exposiciones del Teatro Solís.

La música en el Uruguay por Lauro Ayestarán Volumen II

Curaduría, investigación documental y textos
Olga Picún

Diseño gráfico
Aldo Podestá

Montaje
Osvaldo Reyno

Espacio multimedia
Leonardo Croatto y Leonardo Secco

Audiovisual *Lauro Ayestarán, musicólogo*
Leonardo Croatto, Olga Picún, Federico Sallés, Mateo Soler
y Nicolás Macchi

Digitalización de documentos
Viviana Ruiz y Centro de Fotografía

Logística
Verónica Bello y Beatriz Ricci

Con el apoyo de:



Comisión del
Patrimonio Cultural
de la Nación



ADMINISTRACIÓN NACIONAL
DE EDUCACIÓN PÚBLICA



Plan Ceibal



CENTRO DE
FOTOGRAFÍA
DE MONTEVIDEO

Microsonic

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

La música en el Uruguay por Lauro Ayestarán

Volumen II

Homenaje en el centenario de su nacimiento

Exposición documental

Contenidos del librito: Olga Picún

Diseño gráfico: Aldo Podestá

Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán

Montevideo, 2013

Impreso en Uruguay por Mastergraf

Deposito legal: 000.000/13

CDM

CENTRO NACIONAL DE DOCUMENTACIÓN MUSICAL
LAURO AYESTARÁN

