

## Reportaje a Eugenia González Impieri

por Leopoldo Pérez Robledo

El pasado sábado 2 de octubre (2010), con el auspicio de [AALGA](#) (**Asociación Argentina de Laúdes y Guitarras Antiguas**), en el [Ciclo de Arte, Música y Misión](#), de la Iglesia Luterana “La Cruz de Cristo”, del barrio de Belgrano (Buenos Aires), se presentaron dos de las integrantes **del** **Ensamble Utopía Música Antigua**,  
,  
**Eugenia González Impieri**  
en vihuela y archilaúd, acompañando a la soprano **María José Olivares**,  
haciendo un repertorio integrado por **Fantasías, Canciones y Arias, □**  
**Música de Europa y América de los siglos XVI y XVII.**



**LPR:** comenzaste el concierto con dos solos en un instrumento pariente cercano del laúd...

**EGI:** las dos primeras obras que interpretamos son Fantasías de Luys Milan, de mediados del siglo XVI. Estoy usando una vihuela, basada en el modelo que aparece en el libro de Juan de Bermudo “Declaración de instrumentos”, (son cinco tomos) y en el dedicado expresamente a instrumentos, aparece ésta vihuela, de menor tamaño que las habituales. La vihuela toma en España, en cierta manera, el lugar del laúd utilizado en el resto de Europa.

**LPR:** la Fantasía parece tener un estilo improvisatorio, muy libre...

**EGI:** la Fantasía era en España un género libre muy cercano a lo que podía ser una pieza improvisada. La segunda fantasía es de las llamadas “de consonancias y redobles”, es decir, lo que hoy llamaríamos acordes y pasajes de escalas,



**LPR:** contanos un poco de las canciones que acompañaste luego a María José...

**EGI:** en primer término hicimos una canción de Alonso Mudarra, que toma un texto de Juan Boscán, escritor prestigioso del Renacimiento español. Su nombre es “Claros y frescos ríos”. Tanto Milán, Mudarra y Bermudo, pertenecen a la generación de vihuelistas españoles del siglo XVI.

Luego hicimos un madrigal temprano, de alrededor de 1536. El madrigal es una canción polifónica, es decir, con varias voces simultáneas. Su autor es un belga, (en la época se le diría flamenco), llamado Jacques Arcadelt. Lo incluimos en el repertorio de España, ya que estamos

en el período de auge del Imperio español que abarcaba la región de Flandes, sur de Italia y naturalmente, las posesiones en América.

La interacción no solo era sociopolítica y económica, sino también artística. Los viajes frecuentes de los músicos explican, sobradamente, por qué un madrigal de un flamenco era tomado por un español como Diego Ortiz, que agrega una “recercada” u ornamentación a la obra.

**LPR:** de Europa, volaron a América...

**EGI:** sí, sí, luego pasamos a la música colonial americana que comienza a ofrecer interesantes repertorios a principios del siglo XVII. Lima, Moxos y Chiquitos en Bolivia y Chile fueron importantes centros en Sudamérica, dónde se hizo música tanto religiosa, como secular. Interpretamos dos piezas pertenecientes al llamado Códice Zuola, encontrado por el sacerdote Domingo de Zuola que lo tuvo en su poder mucho tiempo.

**LPR:** este código tuvo una historia muy particular...

**EGI:** sí, es que el libro llega a Bs, As, de manera casual, en un paquete señalado cómo “Códices coloniales”. Lo recibe el escritor Ricardo Rojas y al no tener interés para él, lo deriva al musicólogo e investigador Carlos Vega, con quien trabajaba en la antigua facultad de Filosofía y Letras, en lo que es, hoy en día, la Casa de Ricardo Rojas, y Carlos Vega, nuestro primer doctor en Musicología, descubre un tesoro de música colonial hasta entonces desconocido. Puesto a investigar, encuentra viejos romances españoles, poesías de Lope de Vega

musicalizadas, viejos personajes del teatro español, partes de tablaturas y de partituras, algunas más completas que otras y mucho más.

Concluye la investigación y ahí quedan las canciones del Zuola, hasta que, llegado el siglo XXI, el maestro Gabriel Schebor y la soprano Bárbara Kusa hacen realidad esa música realizando un trabajo de alto nivel musicológico, ya que se trataba de completar texto, música o adaptar uno a otro.

Del código Zuola hicimos dos canciones: “Don Pedro a Quien los crueles”, basada en el romance español que narra la historia de Pedro de Portugal y Doña Inés de Castro, y luego “Paxarillo fugitivo”, con un texto anónimo pero con resonancias a Lope de Vega.

**LPR:** además de los géneros seculares, la música colonial latinoamericana estuvo muy ligada a la tarea evangelizadora de los Jesuitas, ¿no es así?

**EGI:** si claro y es la música que pertenece al llamado Barroco jesuítico o misional. Es conocido por todos la tarea evangelizadora de los padres Jesuitas en América. Quedan restos de las misiones también en nuestro país y en toda Latinoamérica y también se ha conservado, en algunos lugares mejor que en otros, mucha música escrita.

En este concierto hicimos tres piezas del “Chilidùgú” (“Venetnlú”, “Cad burenieve” y “Ayueimi”), que no es otra cosa que un catecismo traducido al mapuche, (en realidad “mapundungun”) por el jesuita Bernardo de Havestadt, quien estuvo varios años en la región de la Araucanía chilena y le puso música muchos años después, en su Alemania natal. Es interesante observar, desde el punto de vista musical, que las piezas ya no suenan como obras del período Barroco, sino que parecen más bien pertenecientes al Clasicismo, ya que Havestadt las escribe bien entrado el siglo XVIII. En muchos casos, utiliza aires populares alemanes o en otros casos, extrae alguna melodía del gradual gregoriano.

**LPR:** ¿se conservaron partituras de las misiones jesuíticas de Argentina?

**EGI:** con respecto a las misiones jesuíticas ubicadas en territorio argentino, se han encontrado partituras, aunque no en su lugar de origen, pero sí en Chiquitos, Bolivia. Las misiones de la Mesopotamia argentina fueron arrasadas por los portugueses, quienes tenían pretensiones sobre la región. De alguna manera, estas piezas aparecieron pegadas como refuerzo en las tapas de libros. De ésta forma se encontraron las dos letanías que huicimos con texto en guaraní: “Tatá guasú retamenguá”, algo así como el “gran señor del fuego” y “Tupasy María”, canción en homenaje a la Virgen.



**LPR:** de la pequeña vihuela, saltaste a uno de los más grandes de la familia del laúd...

**EGI:** oh, sí, cambiamos el instrumento y volvimos a Europa, al siglo XVII, especialmente a Inglaterra e Italia. Toqué un archilaúd de 14 órdenes, que es un instrumento del siglo XVII, con su repertorio solista, pero que también era muy usado para el bajo continuo. Tuvo una larga vida, especialmente en Inglaterra, hasta prácticamente el siglo XVIII. Este archilaúd en particular, es una copia de un Bernardo Tiffenbrucker y el original se encuentra en Viena.

**LPR:** igualmente que antes con la vihuela, esta sección del concierto la comenzaste con dos solos instrumentales en el archilaúd...

**EGI:** sí, toqué dos piezas breves...dos “Almains” de Thomas Robinson.

**LPR:** a continuación pudimos nuevamente disfrutar del notable manejo del estilo, la perfecta afinación y gran talento de María José Olivares, a quién acompañaste hermosamente con el bajo continuo en este impresionante archilaúd...

**EGI:** sí, María José es una gran cantante, con un profundo conocimiento del estilo barroco...primero hicimos una pieza de Orlando Gibbons, que es algo posterior y aparece en un libro de canciones y madrigales de la primera mitad del siglo XVII, “Drop drop, slow tears” y para terminar el segmento inglés, hicimos una canción perteneciente a “The history of Dioclecian”, una de las llamadas “semi-óperas” del músico más importante que tuvo la Inglaterra del siglo XVII: Henry Purcell. Eran óperas breves y con alguna parte hablada. Purcell las escribía, en muchos casos, para las fiestas de fin de curso de un colegio de niñas.



**LPR:** en un concierto tan bellamente “lírico”, no podía faltar Italia...

**EGI:** jajaja, sí, cerramos el concierto con obras italianas. Comenzamos con Giulio Caccini, quien escribe en 1601 “La nuove musiche”, en donde plantea sus nuevas ideas, es decir, las ideas de la Camerata Fiorentina, con respecto a la relación texto-música: la voz en primer plano y un discreto acompañamiento. Hicimos una de las canciones que más “éxito” tuvieron en su época: Amarilly mia bella...

Seguimos con Tarquino Mérula, “Folle e ben che ti credo” y llegamos a Claudio Monteverdi, de quien podríamos decir que da el paso final del Renacimiento al Barroco, cómo él mismo lo dice, “de la prima pràttica a la seconda pràttica”. Además de sus ocho libros de madrigales, óperas y cantidad de obras, tiene canciones como la que hicimos: “Se dolce e il tormento”. Luego hicimos “O fronte serena”, de Girólamo Kapsbreger, alemán que estudia en Italia y, como otros, lleva el estilo italiano a Alemania. Y como final, “Se l’aura spira” de Girólamo Frescobladi, indudablemente una de las figuras preeminentes del siglo, compositor prolífico y notable exponente de la escuela organística italiana.

**LPR:** la última pregunta, sumamente importante para todos los que admiramos estos hermosos instrumentos que usaste...¿quién es el luthier que los construyó?...

**EGI:** los instrumentos que he usé en este concierto, fueron realizados para mí por el luthier Esteban Perez Esquivel, miembro como yo de la AALGA.